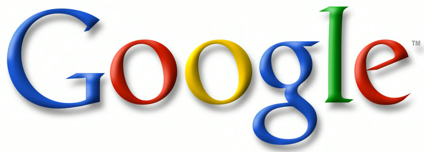


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

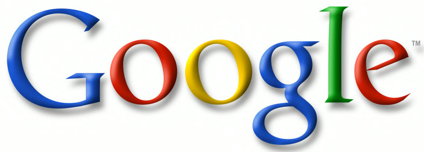
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07437593 6



*NCK
Deutsche

Shakespeariana

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

F. A. LEO.

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1887.



1878

Druck von R. WAGNER in Weimar.

Inhaltsverzeichniß.



Shakespeare auf der englischen Bühne seit Garrick.[1]

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Gisbert Frhrn. Vincke.

Das englische Drama entstand um die Mitte des XVI. Jahrhunderts. Schauspielhäuser wurden zuerst in London gebaut. Und die Londoner Bühne blieb auch fernerhin der Prüfstein für den Darsteller: nur wer dort sich bewährte, hatte fest seinen Ruhm begründet. Eine Gunst des Glücks war es, daß dem englischen Drama alsbald in Shakespeare der größte dramatische Dichter erstehn sollte, daß sich Diesem in langer Folge die großen Schauspieler

---

[1]) *Memoirs of Charles Macklin. By William Cooke. London 1806. — Life of Mrs. Siddons. By Thomas Campbell. 2 vols. London 1834. — Memoirs of the Life of John Philip Kemble. By James Boaden. 2 vols. London 1825. — Memoirs of John Bannister, Comedian. By John Adolphus Esq. 2 vols. London 1839. — A Memoir of Charles Mayne Young, Tragedian. By Julian Charles Young. 2 vols. London 1871. — The Life of Edmund Kean. By J. W. Hawkins. 2 vols. London 1869. — Macready's Reminiscenses and Selections from his Diaries and Letters. By Sir Frederick Pollock, Bart. 2 vols. London 1875. — The Life and Theatrical Times of Charles Kean. By John William Cole. 2 vols. London 1859. — „Their Majesties Servants", or Annals of the British Stage from Thomas Betterton to Edmund Kean. By Dr. Doran. 2nd. Edition. London 1865. — On Actors and the Art of Acting. By George Henry Lewes. (Leipzig, Tauchnitz 1875). — Biographia Dramatica. Originally compiled, to the year 1764, by David Erskine Baker. Continued thence to 1782, by Isaac Reed. Brought down to the end of November 1811, by Stephen Jones. 4 vols. London 1812.* — Ludwig Tieck, Kritische Schriften. 4 Bde. Leipzig 1852. Bd. IV.

gesellten: so blieb stetige Wechselwirkung erhalten zwischen Dichter, Darsteller, Zuschauer — ihnen Allen zum Vortheil.

Jedes der drei letzten Jahrhunderte verzeichnet einen Namen, dessen Träger die höchste Stufe der Schauspielkunst erstieg und zugleich der Shakespeare-Darstellung seinen Stempel aufdrückte, sodaß ihn überlebte, was er schuf. Das XVI. Jahrhundert nennt uns Richard Burbadge. Nur in verschwommenen Zügen blieb sein leibliches und geistiges Bild den Nachlebenden erhalten: um so schlagender wird der Werth des Künstlers dadurch erwiesen, daß er der Erste war, welcher Shakespeare's mächtigsten Gestalten unter dem Auge des Dichters Leben verleihen durfte; er starb 1618. Bald folgten die Bürgerkriege: von den Puritanern wurden Schauspiele mißachtet, verpönt; völlige Wandlung trat dann ein mit der Restauration. Die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts wird verherrlicht durch Thomas Betterton [geb. 1638], welcher über das weite Gebiet der Tragik und Komik als Selbstherrscher gebot. Sein letztes Auftreten [1710] beschleunigte den Tod des Siebzigers; er ruht in Westminster. Der Stern des XVIII. Jahrhunderts war David Garrick, dessen Ruhm durch die Grenze der Heimath nicht beschränkt ward; auch ihm gewährte Westminster das Grab [1779].

Jetzt lebte noch als Bühnenveteran der älteste Schauspieler aller Zeiten: Charles Macklin [geb. 1690]. Aus eigner Erkenntniß des Rechten verwarf er geschraubte Rede, gespreiztes Spiel — wie es nach Betterton sich breit machte — und setzte an ihre Stelle die natürliche Wahrheit; dafür entließ ihn freilich sein Direktor John Rich mit den Worten: „Auf der Bühne lautet Das zu gewöhnlich!“ und erst Garrick's Macht entschied den Sieg der gesunden Anschauung. Um Shakespeare erwarb sich Macklin ein besonderes Verdienst. Der Kaufmann von Venedig fristete sein Dasein auf den Brettern nur in possenhafter Bearbeitung von Lord Lansdowne aus dem Jahre 1701; Macklin wagte die Darstellung nach dem Text des Dichters [1741], trotz Kopfschütteln der Freunde und Kollegen, die so kühner Neuerung ein schlechtes Ende prophezeiten; und sein Shylock im Geiste Shakespeare's war eine Leistung, welche von den Nachfolgern kaum übertroffen ward. Noch als Neunundneunzigjähriger gab er die Rolle mit Beifall, woran das Greisenalter theilhaben mochte; bei der Wiederholung im hundertsten Lebensjahre versagten die Worte, ein Anderer mußte für ihn eintreten, und Macklin schied von der Bühne — auf immer; er starb 108 Jahre alt [1797].

Auch das XIX. Jahrhundert brachte den Engländern große Darsteller. Diese suchten, wie herkömmlich, in London ihren Ruhm, und sie suchten gern die Leitung einer Bühne, um ihre Gebilde aus eignen Gedanken desto unabhängiger zu verwirklichen. So folgt denn die Shakespeare-Darstellung in England auch fernerhin den glänzenden Namen der englischen Schauspielkunst.

Unter diesen begegnet uns zunächst John Philip Kemble [geb. 1. Februar 1757], echtschauspielerischen Geschlechts: sein Vater war Direktor einer Wandergesellschaft, seine Mutter die Tochter eines solchen. Gleichwohl wurde der Sohn nicht zum Komödianten bestimmt; dieser vollendete die klassischen Studien im Jesuitenkollegium zu Douay, dann aber trieb's ihn auf die Bretter, welche er freilich als Knabe schon betreten hatte.[1]) Der Neunzehnjährige wußte genau, was er wollte — das Ziel hieß: Leitung des Drurylane-Theaters als erster Schauspieler seiner Zeit! Und dies Ziel ward erreicht. Acht Lehrjahre verstrichen bei verschiedenen Provinzial-Bühnen; mit sechsundzwanzig Jahren [1783] erschien Kemble zum ersten Mal in Drurylane — als Hamlet. Die Darstellung des vielgedeuteten Charakters bot in diesem Falle besondere Schwierigkeit; denn alle Gebildeten unter den Zuschauern waren vertraut mit der Bühnenüberlieferung, welche hier an Garrick unmittelbar anknüpfte: sie prüften streng jede Abweichung auf ihre Begründung. Kemble hatte keinen seiner Vorgänger gesehn: so ward die Rolle durchaus eigenste Schöpfung, wohl erwogen in jeder Einzelheit. Dem Geiste wandte er nicht, nach bisheriger Art, die Schwertspitze entgegen — weil keine Waffe Schutz gewährt wider solche Mächte; nur seine linke Hand war ausgestreckt, die rechte hielt nachlässig das gesenkte Schwert. Beim Abgang des Geistes kniete Hamlet nieder, als Zeichen der Ehrfurcht vor dem Vater in diesem feierlichen Augenblick. Die

[1]) Dieses erste Auftreten des zehnjährigen Kemble fand statt in dem unbedeutenden Stück: *Charles the First,* verfaßt 1737 vom Schauspieler Howard. Die *History of Worcester* bringt eine Kopie des Theaterzettels vom 12. Februar 1767, darin heißt es: James, Herzog von Richmond — Mr. Siddons (später Sarah Kemble's Gatte); James Herzog von York — Mr. John Kemble; die junge Prinzessin — Miss Kemble; Lady Fairfax — Mrs. Kemble; Gesang in den Zwischenakten — Mr. Fowler und Miss Kemble. Im folgenden April wird angekündigt: Mr. John Kemble als Philidel („König Arthur"), Miss Kemble als Ariel („Der Sturm"). *Life of Mrs. Siddons by Campbell,* I, 38. 39. Hier ist aber das Alter der Geschwister nicht richtig; denn 1767 zählte John 10, Sarah bald 12 Jahre — vgl. a. a. O. I, 14. 15.

Zuschauer wurden gefesselt von der selbständigen Erscheinung; die Kritik behandelte den jungen Schauspieler achtungsvoll, wenn auch bei Manchem, das er brachte, ihre abweichende Ansicht laut ward. Als Mißgriff bezeichnete sie mit Recht, daß Hamlet im modernen Hofkleid von schwarzem Sammt erschien, dazu den Hosenbandorden nebst breitem Band, sowie gepudertes Haar. Aber das Stück wurde fünfmal wiederholt; der Novize hatte festen Fuß gefaßt auf dem Londoner Boden. Nun folgten die jüngeren Shakespeare-Rollen: Bassanio, Posthumus, Macduff, ferner König Johann, Richard III., Othello, Macbeth, Lear. Bald darauf [1785] starb, noch nicht vierzigjährig, ein gefährlicher Nebenbuhler aus Garrick's Schule, John Henderson, er wurde bestattet in Westminster zwischen Samuel Johnson und Garrick.

Kemble übernahm, einunddreißig Jahre alt, die Leitung des Drurylane-, später die des Coventgarden-Theaters; er blieb in dieser Stellung, mit kurzer Unterbrechung, bis zum Schluß seiner Laufbahn. Der gewissenhafte Schauspieler bewährte sich als umsichtiger Bühnenleiter, dem es galt, eine würdige Darstellung zu erzielen. Dekorationen, Maschinerien, Kostüme wurden geprüft, ergänzt; dabei kam ihm zu statten, daß den Zuschauern anspruchslose Naivetät noch geblieben war. Sodann beschäftigte ihn die Aufstellung eines tüchtigen Repertoires, und hier leistete den besten Dienst seine reichhaltige Theaterbibliothek: vor Allem waren da vertreten die älteren Stücke, sowie Shakespeare und dessen Erklärer. Er kannte den Dichter, er kannte seine Landsleute. Beim gelegentlichen Streit, welche Tragödie die größte sei, Othello oder Macbeth? meinte Kemble: „Die Kritiker mögen diesen Punkt unter sich ausmachen, aber ihre Entscheidung gilt nur für sie — das Volk hat sein eigenes Urtheil. Nehmt irgend eine Shakespeare-Ausgabe, die gelesen wird, und achtet darauf, welcher Band am stärksten benutzt ist: ich wette, was ihr wollt, der Band wird es sein, worin Hamlet steht."

Auch Deutschland steuerte bei zum englischen Repertoir. Lessing's Minna von Barnhelm, bearbeitet durch James Johnstone als *The Disbanded Officer, or, The Baroness of Bruchsal,* fesselte schon 1786 die Zuschauer in neun Wiederholungen; Emilia Galotti wurde nur dreimal gegeben 1794.[1]) Größerer Beliebtheit erfreute sich

[1]) In Minna von Barnhelm erscheinen Major Tellheim und Wachtmeister Paul Werner als Oberst Holberg und Sergeant-Major Paul Warmans, die muntere Franziska heißt Lisetta. Eine spätere Uebersetzung von Fanny Holcroft be-

Kotzebue mit zwei Schauspielen: Menschenhaß und Reue, unter dem Titel *The Stranger* bearbeitet von Benjamin Thompson [1798]; sodann: Die Spanier in Peru, frei behandelt und umgetauft *Pizzaro* durch Richard Brinsley Sheridan, den Verfasser der Lästerschule [1799]. Sheridan verstand kein Deutsch, er hatte unter fremdem Beistand Kotzebue noch überbombastet, aber Musik und Bühneneffekte wirkten hier zusammen mit patriotischen Zuthaten — Buonaparte wollte damals England überfallen: so wurden von dem Stück 30000 gedruckte Exemplare verkauft.

Bei der Rollenvertheilung ging Kemble als gutes Beispiel voran, zur Einschränkung der beliebten Jagd nach ersten Rollen: Jeder sollte am richtigen Platze stehn. Alle Theaterweisungen wurden mit seiner schönen Handschrift im Bühnen-Exemplar eingetragen. Und doch ermattete nie der eiserne Fleiß des Darstellers, der seine Rollen eigenhändig ausschrieb, um sie dann mit allen Hilfsmitteln zu studiren. Günstig war ihm die äußere Erscheinung: eine hohe Gestalt, ein edler Kopf — aber die Haltung entbehrte der raschen Geschmeidigkeit, man verglich ihn dem plastischen Bildwerk. Leichtes Asthma bedingte vorsichtige Behandlung der nicht umfangreichen Stimme: daraus ergab sich ein klarer, gemessener Vortrag an ruhigeren Stellen; dann folgte das Wort auch der hastigen Kraft höchster Leidenschaft. So weckte sein Spiel stets Bewunderung, Ehrfurcht; seltener riß es fort zum wärmsten Mitgefühl. Für das Komische besaß Kemble kein Talent: er wollte als Falstaff auftreten — das verhinderten die Freunde, zu seinem Glück. In vornehm stolzer Haltung that es ihm Keiner gleich; deshalb rühmte man vor allen die römischen Rollen: Brutus, Coriolan. Hier zeigt sich der scharfe Gegensatz zu Garrick, dem es in römischer Tracht nie behaglich war, weil seine mannigfaltig schnelle Rede, das beweglich wechselnde Spiel damit nicht stimmen mochten; er versuchte auch nur als jüngerer Mann den Triumvir Antonius in Antonius und Cleopatra.

Zu Anfang des XIX. Jahrhunderts trat eine seltsame Bühnenerscheinung in's Licht der Londoner Lampen: William Henry

---

wahrte den Titel des Originals. Emilia Galotti erlebte noch zwei weitere Uebersetzungen — von B. Thompson und Fanny Holcroft.

Auch Schiller's „Kabale und Liebe" wurde schon 1797 von M. G. Lewis vortrefflich übersetzt, unter dem Titel: „*The Minister*"; das Stück gelangte aber nicht auf die Bühne.

West Betty [geb. 1791]. Im zwölften Lebensjahre spielte er den Romeo und — Hamlet. Das Volk jubelte Beifall, Herzoginnen und Gräfinnen verzogen den Knaben, ernste Lords von der Richterbank ertheilten ihm ihren Segen, auf William Pitt's Antrag vertagte das Unterhaus die Sitzung, um den „jungen Roscius“ spielen zu sehn; seine Einnahme betrug wöchentlich 500 £. Aber mit siebzehn Jahren, wenn bei Andern der Ruhm noch in der Knospe schlummert, hatte sein Ruhm schon abgeblüht: der Jüngling hielt nicht, was der Knabe versprach.

Kemble's Auftreten war gefördert worden durch seine ältere Schwester Sarah [geb. 5. Juli 1755], bekannt unter dem Namen Mrs. Siddons als Englands größte Tragödin. Sie trat auf in neunzehn Shakespeare-Rollen — vom Luftgeist Ariel bis zur Matrone Volumnia; ihr Jugendmuth verstieg sich sogar mit Erfolg — zum Hamlet. Humor und Anmuth standen Sarah Siddons zu Gebot, nur der leichte Scherz des Muthwillens versagte ihrem Wesen, welches in ernster Würde, im Erhabenen, Gewaltigen seinen vollendeten Ausdruck fand. So erreichten den Gipfel: Königin Katharina und Volumnia, Constanze von Bretagne und Lady Macbeth. In Emilia Galotti war sie Gräfin Orsina. Der gebietenden hohen Gestalt entsprach Wohllaut der Stimme, Zauber des Auges — berückend oder vernichtend. Als Gattin und Mutter bewahrte sie fleckenlosen Ruf. Mrs. Siddons sagte: „Mein Bruder John kann beim stärksten Ausbruch des Gefühls noch bedacht sein, daß der Mantel sich ihm nicht verschiebt; mir schwindet jeder Gedanke daran im Sturm der Leidenschaft.“

Mit den Jahren gesellten sich zur Bühnenthätigkeit beider Geschwister als weitere Angehörige: die Gattin John's, früher Miss Hopkins, der jüngste Bruder Charles Kemble [geb. 1775] und dessen Gattin, früher Miss Decamp. John Kemble war auch im Leben ein Ehrenmann, geachtet und gesucht von den Besten; dann aber stand ihm seine Kunst zu hoch, als daß sie geselliger Belustigung fröhnen sollte. Er hatte die Hamlet-Rolle dreißigmal ausgeschrieben und jedesmal neue Schönheiten entdeckt. In seinen letzten Bühnentagen rief er aus: „Jetzt erst, wo das Sinken der Kraft mich zum Rückzuge mahnt, fang' ich an, meine Kunst ganz zu verstehn!“ — Oft stritt mit ihm um die Palme der geniale Altersgenosse George Frederick Cooke [geb. 1756]; zügelloses Leben beschleunigte seinen Tod, er starb in Amerika [1812]. Lord Byron sagte: „Cooke war der natürlichste Schauspieler, Kemble der über-

natürlichste, Kean hielt die Mitte zwischen beiden, aber Mrs. Siddons galt soviel als die drei zusammen.“

Kemble, der Sechzigjährige, trat noch einmal auf in einer Reihe seiner beliebtesten Rollen, zuletzt am 23. Juni 1817 als Coriolan. Diesen Abend schildert ein bewährter Augenzeuge — Ludwig Tieck: „Tausende waren dicht an einander gedrängt; Zujauchzen, Jubel des Entzückens und Thränen der Rührung wurden dem edlen Veteranen, den das Publikum an diesem Orte niemals wiedersehn sollte. Der lauteste Lärmen des Beifalls, den ich je, selbst in Italien, gehört hatte, war nur ein schwaches Getöse gegen dieses unbeschreibliche Toben, das sich, nachdem der Vorhang gefallen war, oben und unten, schreiend und pochend, mit Händen und Füßen, mit Fächern und Stöcken arbeitend, von allen Seiten erhob. Nachdem dies eine lange Weile gedauert hatte, trat Kemble tiefgerührt wieder hervor. Was völlig unmöglich schien, ereignete sich dennoch: der Lärmen wurde noch größer, so daß sein Getobe das Gefühl von etwas Furchtbarem und Erhabenem erregte. Kemble verbeugte sich und setzte einigemal an, um seine Abschiedsworte zu sagen; er errang endlich die Fassung, wurde aber oft durch Thränen unterbrochen. Kein Laut im Hause, als aus vielen Gegenden ein verhaltenes leises Schluchzen.“ — Den letzten Bühnengruß schlossen die Worte: „Gegen meinen Wunsch sage ich Ihnen in dieser schmerzlichen Scheidestunde ein langes Lebewohl!“ — Erschütterte Gesundheit nöthigte Kemble, das südliche Frankreich, Italien und die Schweiz aufzusuchen; er starb in Lausanne am 26. Februar 1823 und fand dort die Ruhestätte.

Ein Stern erlosch — ein neuer war schon aufgegangen; aber seine Bahn steht zu der eben verfolgten im schneidenden Gegensatz. Der Mensch wandelt nicht ungestraft unter Palmen — er wandert auch nicht unbefleckt durch's Elend.

Edmund Kean ward geboren 1787 am 4. November; über seinen Vater schwanken die Angaben, ob er Schneider oder Schreiner war, seine Mutter hieß Anna Carey. Die Eltern kümmerten sich nicht um das Kind, dessen erste Lebensjahre dunkel bleiben; dreijährig wurde Edmund wegen seiner Schönheit erwählt, im Opernballet den Amor darzustellen. Eine schmutzige Winkelschule gab ihm dürftigen Unterricht. Die Zeit bis zum siebenundzwanzigsten Jahre ist ein stetes Vagabundenleben, voll Enttäuschung, Kummer, Hunger. Der Sechsjährige verdingt sich als Schiffsjunge zur Fahrt nach Madeira, die Beschäftigung mißfällt ihm, er stellt sich taub,

täuscht die Aerzte und erreicht seinen Zweck: man schafft ihn nach London zurück. Ein Oheim, Moses Kean, stelzfüßig, Bauchredner und Mimiker, widmet ihm bedenkliche dramatische Lehrstunden, aber er macht ihn auch mit Shakespeare bekannt, und der Sinn des Knaben ist gefesselt; hinter den Koulissen von Drurylane wächst der Funke zur Flamme. Oheim Moses stirbt, Edmund lebt in Schenken, auf Jahrmärkten: da verdient er sein Brod durch Seiltanz und mimische Kunststücke. Um diese Zeit spielt er auch den Prinzen Arthur im König Johann — neben Kemble, neben Mrs. Siddons, und studirt Kemble's reife Darstellung, ohne sie zu bewundern. Das ist nur ein flüchtiger Sonnenblick! Es geht wieder auf Jahrmärkte: er macht den Affen, singt als Nachtigall und vollführt die verwegensten akrobatischen Leistungen. Der Vierzehnjährige veranstaltet zu Portsmouth eine Abendunterhaltung, er gefällt als Hamlet, als Richard III; am nächsten Tage Wiederholung: sein Reingewinn beträgt 3 £. — ein nie besessener Schatz! Nun folgt Umhertreiben mit Wandertruppen, bei kargem Lohn, schmaler Kost. Gelegentlich wird auch Unterricht ertheilt im Tanzen, Fechten, Boxen — das Alles und dazu Reiten, Rudern, Schwimmen versteht er meisterhaft. Der Einundzwanzigjährige heirathet die Schauspielerin Mary Chambers, vordem Erzieherin; beide ziehn weiter wie bisher, in der Regel zu Fuß. Familiensorgen steigern das Elend! oft genug muß ein Glas Brandy die gesunkenen Lebensgeister wieder auffrischen. Endlich trifft ihn zu Dorchester ein Gönner aus früheren Tagen, Dr. Drury, der staunt über die Fortschritte des Komödianten, er empfiehlt ihn den Eigenthümern des Drurylane-Theaters; ihr Bühnenleiter kommt, prüft sein Spiel — und alsbald folgt ein Engagement auf drei Winter, gegen 8, dann 10, zuletzt 12 £. wöchentlich. Edmund Kean erscheint vor den versammelten Eigenthümern in London. Diese sehn enttäuscht den schäbigen Aufzug des kleinen, blassen, unruhigen Mannes mit dunklem Haar, mit blitzenden Augen, der so selbstbewußt vor sie hintritt. Er soll ihnen vordeklamieren — das wird verweigert: er ist engagiert und verlangt sein Recht, zuerst den Shylock zu spielen, weil der weite Rockelor des Juden die Mängel der körperlichen Erscheinung verbergen wird. „Cäsar oder Nichts! das Publikum mag richten.“ Widerwillig müssen sie nachgeben. Der 26. Januar 1814 kommt, trüb und regnicht; man hält nur eine Probe, Vormittags: der entsetzte Regisseur tadelt die neue Auffassung des Shylock. Stolz erwidert Kean: „Die Auf-

fassung soll neu sein; ob sie falsch ist, das wird sich finden.“ Am Abend ein leeres Haus, kaum fünfzig Menschen im Parterre. Shylock tritt heraus — in schwarzer Perrücke, statt der üblichen rothen, er lehnt sich ruhig auf den langen Rohrstab, er spricht natürlich, epigrammatische Schärfe bezeichnet die Spitzen der Rede. Schon seine ersten Worte fesseln die überraschten Hörer, der Beifall wächst von Scene zu Scene, er wird stürmisch im IV. Akt. Das Ziel, seit Jahren erstrebt, ist endlich erreicht: die erste Stunde reinen Glücks! Kean stürzt nach Hause, seinem Weibe ruft er zu: „Mary, jetzt sollst du im eignen Wagen fahren, und Charlie, mein Junge, du sollst auf die Schule nach Eton — o hätte Howard, unser Aeltester, das noch erlebt! Aber Dem ist besser dort, wo er ist.“

Die Theater-Eigenthümer waren überrascht, nicht überzeugt; allein zu ihnen gehörte Lord Byron: Dieser fühlte sich angezogen durch das verwandte Genie, und mit Wärme trat er ein dafür. Byron’s Wort ward bewährt durch Kean’s That: das alte Drurylane sah, wie niemals zuvor, eine dichtgedrängte Menge, sobald der Zettel Kean’s Namen brachte — auf ihn strömte Ruhm, strömte Gold! Bei der Vorstellung von Richard III. unterhielten sich die Schauspieler über seine Kunst. „Pah!“ sagte Einer, „er ist ein guter Hanswurst!“ Der alte John Bannister erwiderte: „Da hast du Recht; der Hanswurst sprang uns allen über die Köpfe.“ — Richard III. steigerte den Eindruck. Kean brach auch hier mit allem Herkommen. Lord Byron schrieb: „Richard ist ein Mann, und Kean ist Richard!“ Kemble sagte: „Sein Spiel weicht so völlig ab von dem meinen, daß Niemand verlangen kann, mir soll dies Spiel gefallen; aber Eins bleibt wahr, ihm zum Ruhm: in seinem Ernst ist er furchtbar.“ Auch Hamlet gefiel, und den Hamlet übertraf noch der Othello: dessen Farbe verwandelte Kean aus dem tiefen Schwarz in ein lichtes Braun, um dem Mienenspiel mehr Ausdruck zu gestatten; später gab er den Iago mit gleichem Glück. Die nächsten Jahre brachten Macbeth, Timon, auch Romeo, Richard II. — letztere beide hatten nur zweifelhaften Erfolg. Weiche, innige Töne paßten weniger für die Natur des Darstellers; desto sicherer traf er das Harte, Schroffe; gleichwohl klang die Stimme melodisch in der Tiefe, aber das verlor sich in der Höhe bei heftiger Erregung. Seine Macht war die Leidenschaft. Das Komische stand ihm nicht minder zu Gebot: er sang in der Posse, spielte noch wie einst den Harlekin, und die Freunde stritten, ob Othello oder

Harlekin den Preis verdiene. Seine Fehler entsprangen seiner Vielseitigkeit, dem Verlauf seiner Bahn: so gab er ein blitzendes, blendendes Feuerwerk von neuen scharfen Betonungen, die oft den Sinn ganz veränderten; dazu hastiges Spiel, reich an überraschenden kleinen Künsten — das Alles bestach im Moment, es drängte zu Beifallsstürmen.

Kean sagte: „Die Kritik rühmt von mir, ich spiele meine Rollen aus der Eingebung des Augenblicks — Das ist lächerlich: Alles muß vorher überlegt und festgestellt sein.“ Trotzdem that er oft genug das Gegentheil und spielte ganz anders als er's vorher überlegt hatte. Wenn dann seine Frau erstaunt nach dem Grunde fragte, erhielt sie zur Antwort: „Ich fühlte, daß es so richtig war.“ Hier handelt sich's um den alten Streit: ob der Spieler über seiner Rolle stehn soll, oder die Rolle über dem Spieler. — Meister Talma fällte dieses Urtheil: „Die Schauspielkunst bleibt ein großes Paradoxon. Wir müssen die Kraft des tiefen Empfindens besitzen, sonst gelingt es uns nimmermehr, im vollen Hause die vielköpfige Menge zu beherrschen, sie fortzureißen; aber wir müssen gleichzeitig auf den Brettern unser Gefühl im Zaume halten; denn sobald wir diesem nachgeben, wird die Darstellung unsicher. Der erfahrne Schauspieler berechnet vorher die Wirkung, er improvisiert nicht den Ausbruch der Leidenschaft, des Seelenschmerzes: was er auch kundgiebt, es ist das Ergebniß reifer Erwägung. Der Todeskampf, welcher dem Augenblick entsprungen scheint, die Freude, welche wie unwillkürlich hervorbricht, Tonfärbung, Handbewegung, Blick — dies Alles gilt für plötzliche Eingebung, und es wurde doch hundertmal vorher versucht.“ So der unerreichte Talma. Bei Edmund Kean konnte ungestüme Praxis die Schranken der nüchternen Theorie überspringen. Garrick's Wittwe sah in ihm den einzigen berechtigten Nachfolger ihres Gatten, an den er sie lebhaft erinnerte. Londons vornehmste Kreise bemühten sich, den Künstler heranzuziehen, allein er vermied lieber solche Gesellschaft und begründete das mit den Worten: „Dort spricht man über Vieles, was ich nicht verstehe — Politik und andere gelehrte Sachen; aber vom Theater spricht man unglaublichen Unsinn.“

Kean stand jetzt auf dem Gipfel seiner Kunst, seiner Kraft, seiner Macht. Das währte fünf Jahre lang — da traf ihn die selbstverschuldete Wendung. Ein Mann, der in der Ehre seines Hauses durch ihn gekränkt war, suchte Recht bei dem Richter, und der

Verklagte wurde gebüßt um 800 £. Die Höhe der Strafe fiel nicht in's Gewicht, allein — wie stets bei solchem Fall — erhob sich der Streit: ob das Privatleben des Schauspielers mit in Betracht komme bei Beurtheilung seiner Kunstleistung? und wie stets wurde dies bejaht von der Menge, welche überdies aufgestachelt war. Das erste Wiedererscheinen vor den Lampen brachte dem verwöhnten Liebling einen Sturm des Mißfallens, welchem nicht er, noch die Freunde zu begegnen vermochten; erst nach sechs Monaten ward der Groll besänftigt. Das beirrte nicht den Plan des Tiefgekränkten, England für immer zu verlassen. Er schiffte hinüber nach Amerika, wo man ihn schon einmal jubelnd empfangen hatte[1]); aber auch bis dahin warfen die Londoner Ereignisse ihren Schatten. Und Kean zog wieder heimwärts, verbittert, im Innersten erschüttert. Glänzende Darstellung wechselte jetzt mit Gedächtnißschwäche und matter Ausführung; ein Gastspiel in Paris wurde zum Mißerfolg [1828]; geistiges Getränk mußte das Erlöschen des Körpers für den Augenblick besiegen. Zum letzten Mal betrat er die Bühne am 25. März 1833 als Othello, mit seinem Sohne Charles als Iago. Dieser fand ihn vorm Beginn zusammengesunken im Lehnsessel. „Mir ist sehr schlecht," murmelte er; „ich werde nicht spielen können." Ein Glas Brandy und Wasser, so heiß als möglich, that den gewohnten Dienst. Kean raffte sich auf, ward empfangen wie einst, sein Spiel zeigte das alte Feuer. Als Akt III anfangen sollte, sagte er: „Charlie, bleib mir nahe, und wenn ich's fertig bringe, zu knien, dann denke dran, daß du mir wieder aufhilfst." Und bei der großen Scene zwischen Othello und Iago versiegte die Kraft, mit den Worten: „Ich sterbe!" sank er dem Sohn in die Arme, man trug ihn von der Bühne. Edmund Kean starb zu Richmond am 15. Mai 1833, sechsundvierzig Jahre alt, er wurde in der dortigen Kirche bestattet; Dekan und Kapitel der Westminster-Abtei verweigerten die Beisetzung an Garrick's Seite. Mit der Gattin, die getrennt von ihm lebte, hatte er sich noch ausgesöhnt. Der Nachlaß wurde versteigert, um Schulden zu bezahlen, und doch waren Kean's Einnahmen unerhört glänzend seit fast zwanzig Jahren; aber er achtete das Geld nicht und zeigte sich stets freigebig mit vollen Händen — vor allem gegen Jeden, der

[1]) Die erste Gastspielfahrt nach Amerika (1820) brachte glänzende Einnahmen, stürmischen Beifall; dann — ließ Kean's Name das Haus leer, und zwar lediglich deshalb, weil die „Saison" vorüber war: Schauspielbesuch galt jetzt nicht mehr für „fashionable!"

einst dem armen Komödianten Freundlichkeit erwies. Von Lord Byron erhielt er die folgenden Zeilen:

Du strahlest, Sonnensohn!
Der Genius, welcher deinen Geist erleuchtet,
Holt' aus dem Himmel all sein reines Licht.
Du fesselst mit vollkomm'ner Meisterschaft
Die Leidenschaften — sie gehorchen dir;
Und jede Thräne tiefverborgen schlummernd
Im Born des Herzens, hört auf deinen Ruf.
Da ist nicht Lust noch Leid der Sterblichen
Und keine Leidenschaft der Menschlichkeit,
So dir, als ihrem Herrn, nicht huldigte.
Die Gottheit, der du treu bist, heißt Natur —
Nur ihren Altar sucht der Genius;
Dort bringst du dar den stolz entflammten Geist:
Zum Reich des Ruhmes treibt dich seine Macht.
Dorthin im Lorbeerkranz, der voll dein eigen,
Geb' ich Geleit dir zur Unsterblichkeit! —

Und wiederum sollte die tragische Muse nicht verwaist sein. William Macready, geboren zu London am 3. März 1793, war der Sohn eines wandernden Schauspieldirektors. In verschiedenen kleinen Schulen erwarb er die ersten Kenntnisse und vollendete seine klassische Ausbildung zu Rugby. Er wollte die Rechte studieren; aber der Vater bedurfte geschäftlichen Beistands, so betrat der Sohn mit siebzehn Jahren die Bretter als Romeo, welchem Hamlet folgte. Die Gesellschaft verweilte dann in Newcastle [1811]. Mrs. Siddons kam dahin auf der Durchreise, zu zwei Gastrollen; an beiden Abenden spielte Macready mit ihr. Nach dem Schluß der zweiten Vorstellung sagte sie ihm: „Ihr Weg ist der rechte, nur vergessen Sie niemals — Fleiß, Fleiß, Fleiß! Und nicht heirathen vor dem dreißigsten Jahre: ich weiß, was es heißt, studieren müssen in Ihrem Alter und daneben für Kinder sorgen. Das ist Nichts: Ihre Sorge verlangt die Kunst — also nicht nachlassen im Fleiß, und der Erfolg ist gewiß. Aber Sie wollen heute noch zu Balle gehn — da halt' ich Sie nicht auf. Nur gedenken Sie meines Wortes: immer fleißig! und Gott segne Sie." — Macready ging an dem Abend zu Balle, allein das goldne Wort der Mrs. Siddons war nicht tauben Ohren gepredigt. Der verdiente und beliebte Schauspieler Charles Mayne Young aus Kemble's Schule [1777—1856], den er später überholen sollte, gab ihm noch die nützliche Lehre: „Junger Mann, Sie verschwenden Ihre Kraft ohne Noth: das halbe Feuer wäre mehr als ausreichend."

Macready war des Vaters sichre Stütze; er mußte oft selbständig auftreten, wenn die Gesellschaft sich theilte, um gleichzeitig an verschiedenen Orten zu spielen: so wurde die Bühnenleitung praktisch erlernt. Dann zog er weiter auf eigne Hand, abwechselnd mit den besseren Bühnen in England, Schottland, Irland, und versäumte nicht, allmählich die übrigen großen Shakespeare-Rollen sich anzueignen; dabei betrug sein wöchentliches Einkommen 20 £. So war freilich das Engagement für Coventgarden auf drei Jahre — mit 16, 17, 18 £ nur eine Verschlechterung, aber die Theatersprache hielt fest an dem Spruch: „Wer Stern sein will, der muß den Londoner Stempel tragen!"

Auf den Brettern von Coventgarden erschien der Dreiundzwanzigjährige zuerst [16. September 1816] als Orest in *The Distressed Mother*, einer beliebten Uebertragung von Racine's Andromache. Edmund Kean erklärte, daß er den Orest niemals so vollendet gesehen habe. Zunächst folgten nun unerfreuliche Jahre. Die ersten Rollen befanden sich in sichren Händen, und Schauspielerhände pflegen den Rollenbesitz festzuhalten. Da fiel auf Macready nur das Minderbedeutende — meist waren's ruchlose Bösewichter, mit denen die Gunst des Publikums schwer zu fesseln ist. Allein, was diesen Galgenkandidaten abging an persönlicher Liebenswürdigkeit, das suchte die Kunst mit stetem Fleiß zu ersetzen — deshalb fehlte nicht wachsende Anerkennung. Im Jahre 1819 zeigten die Zustände des Coventgarden-Theaters ein trübes Bild: gute Kräfte schieden aus, das Haus blieb leer, denn im nahen Drurylane spielte Edmund Kean. Man mußte der Menge Neues, Verlockendes bieten: Macready sollte auftreten als Richard III. Er weigerte sich — galt's doch eine Lebensfrage! Wohl konnte der Erfolg ihn hoch emportragen, allein der Mißerfolg vernichtete seinen Ruf — und in dieser Rolle ward Kean bewundert. Die Bühnenleitung gab nicht nach, am 19. Oktober las man auf den Theaterzetteln: „Nächsten Montag das historische Trauerspiel Richard III., Herzog von Gloster — Mr. Macready, sein erstes Auftreten in dem Charakter." Ihm sank der Muth vollständig, aber nun gab's keinen Ausweg mehr. Acht Tage noch, und mit Macht wurde studiert. Er wollte nicht einzelne Stellen hervorspringen lassen, um durch diese zu blenden: der große Heuchler, der Mann süßen Worts, rascher That sollte dastehn in voller lebendiger Erscheinung. So kam denn der verhängnißvolle Montag. Das gedrängte Haus empfing den Helden wohlwollend, die Bei-

fallszeichen wurden lauter, länger, der Auftritt mit Tyrrel nach dem Morde beider Prinzen (IV, 3) entschied den Sieg. Die Kritik unterschrieb das Urtheil der Zuschauer, sie erklärte dies Charakterbild für durchaus original, ohne sichtliches Streben nach Originalität, ohne Verwendung kleinlicher Mittel zur Erzielung plötzlicher Wirkung. Vier Wochen später mußte Macready den Coriolan spielen: hier wurde die frische Erinnerung an Kemble bedenklich. Aber auch diesmal lohnte ihm der Erfolg: man rühmte die Würde, mit welcher der Patrizier seine Toga trug. Jetzt ergab sich von selbst die widerwillige Anerkennung der Kollegen — sein Anspruch auf erste Rollen ließ sich nicht mehr bestreiten, und das spornte nur den Fleiß. Im Jahre 1823 war Macready am Drurylane-Theater engagiert, er sollte mit Kean mehrmals zusammen auftreten, nach dem Plane des Bühnenleiters, aber Kean verweigerte das entschieden, seine Antwort lautete: „Charles Young wäre mir gleichgültig — mit Macready will ich nicht spielen."

Dieser begründet jetzt die glücklichste Häuslichkeit, seine Gattin wird die Schauspielerin Miss Atkins, eine alte Liebe. Er schreitet immer noch vorwärts, sein Spiel bewährt sich auch jenseit des Oceans [1826]. Bis hierher schrieb Macready das eigne Leben; 1827 beginnen die flüchtigen Aufzeichnungen im Tagebuch, jedes Jahr eingeleitet durch ein kurzes lateinisches Gebet, durch klassische Denksprüche. Am Jahresschluß wird die Gesammteinnahme und Ausgabe vermerkt, immer bleibt ein Ueberschuß, größer oder geringer. Strengste Selbstkritik findet sich stets — zunächst an dem eignen Charakter: er giebt Rechenschaft über seine Fehler, um sie abzulegen; sodann trifft die Kritik den Schauspieler Macready, der bei jeder Wiederholung einer Rolle dieselbe gewissenhaft von Neuem studiert, um ihr in allen Theilen gerecht zu werden, und der doch meist von seiner Leistung unbefriedigt ist, wenn das Publikum ihm reichen Beifall gewährte. Erst gegen den Schluß der Bühnenlaufbahn lauten die Urtheile günstiger. Daneben laufen Notizen über seine Beschäftigung mit griechischen und römischen Klassikern, mit der Literatur des Tages — als Erholung vom Beruf. Am 40. Geburtstag heißt es: „Was war mein Leben? Verschleuderung des geistigen Pfundes, das mir anvertraut ward, ein Mißbrauch guter Gaben." Und ferner, drei Jahre später [18. März 1836]: „Das ist der Beruf, den die Menge beneidet, den der Stolz zu verachten sich berechtigt glaubt! Wenn ich von den Brettern komme, ist mein Leib matt und müde, mein Geist abge-

spannt, unbefriedigt. Gezwungen zur Gemeinschaft mit Unwissenheit, Verkehrtheit, hohler Marktschreierei — das erniedrigt die Kunst, der ich meine Kraft widme, die mir einen Gewinn abwirft, kaum ausreichend, um, bei dem mäßigsten Aufwand, für die Tage des Alters zu sorgen, damit meine Kinder künftig nicht darben."

Macready folgte keiner Schule. Mit dem Muth scharfen Verstandes schuf er sich die eigne Art: sie bestach nicht flüchtig durch leichte Anmuth, aber sie traf das Herz durch Wahrheit; dem vollen Klang der Stimme lieh das Studium beredten Ausdruck; seine Darstellung trug den Stempel der festen Persönlichkeit. Er führte zwei Jahre lang die Bühnenleitung in Coventgarden [1837—1839], andere zwei Jahre in Drurylane [1841—1843] und zeigte hier seine früh erworbene Geschäftskenntniß, zugleich strenge Ordnung, stete Gerechtigkeit. Ausgesprochener Zweck war, das nationale Drama zu heben, weil die Theilnahme der Menge für dasselbe erkaltete: Shakespeare's Schauspiele erschienen in würdigster Ausstattung und Darstellung. Dieser Kunstzweck stand ihm höher als Geldgewinn; allein die gesteigerten nothwendigen Kosten wollten sich nicht ausgleichen mit der Einnahme: man berechnete den Verlust zu 10000 £, deshalb trat er zurück von der Leitung und beschränkte seine Thätigkeit auf Gastspiele bei den größeren Bühnen der vereinigten Königreiche. Zum letzten Mal erschien Macready als Macbeth in Drurylane [26. Februar 1851], er zählte achtundfünfzig Jahre und erfreute sich des vollen Besitzes seiner reichen Mittel. Das Tagebuch sagt: „Ich spielte Macbeth wie niemals, niemals zuvor, mit einem Leben, einer Kraft, Wahrheit und Würde, wie mir's früher nie gelang bei der Darstellung dieses Lieblingscharakters. Ich fühlte Alles, Alles was ich that — darum fühlten die Zuschauer mit mir. Ich wuchs mit dem Stück und stand beim Schluß auf der Höhe." — Drei Tage später beging man das Abschiedsmahl für den Scheidenden: mehr als Sechshundert hatten sich eingefunden, darunter die Ersten des Landes, die Spitzen der Kunst und Wissenschaft. Edward Bulwer Lytton führte den Vorsitz; sein Trinkspruch pries Macready als Menschen, als Bühnenleiter, als Schauspieler; diesem galt das Wort: „Bei all den Gestalten, die er schuf, die uns lebendig vor Augen stehn, sagten wir nicht — „Wie gut war Das gesprochen!" oder „Wie fein war Das gespielt!" aber wir empfanden tief in der Seele die Treue des Charakterbildes." —

William Macready zog sich auf's Land zurück, in den Kreis

der Familie; er starb achtzig Jahre alt am 27. April 1873, sein Grab ist zu Kensal Green.

Kemble, Kean, Macready — so verschieden im Leben wie auf der Bühne! Und doch ward jeder gepriesen als erster Schauspieler seiner Gegenwart. Der Zufall hat es gefügt, daß alle Drei zu gleicher Zeit in London auftraten [1817] — Kemble scheidend von der Bühne, Kean die Sonne des Tages, Macready im Beginn seiner Bahn. Und der Zufall führte damals — aus Frankreich und Deutschland — zwei Männer nach London, deren Urtheil anerkannt wird, auch außer ihrer Heimath: Talma hieß der Franzose — der Deutsche Ludwig Tieck. Talma sah Kemble den Greis als Posthumus im Cymbelin, er sagte: „Ich meine, sein Spiel ist ungleich und gebunden durch ein falsches System. Gelegentliche Züge der Natur zeigen, daß er weiß, wie es sein soll, und das Publikum weiß dies auch, denn es beklatschte solche Züge und gähnte bei dem Uebrigen.“ Von Kean äußerte er: „Der ist ein prächtiger ungeschliffener Edelstein; poliert und abgerundet wäre er ein echter tragischer Schauspieler.“ — Ausführlicher begründet sein Urtheil Ludwig Tieck, stets Verfechter der Schröderschen Schule, des einfachen, natürlichen Spiels. Er findet, daß bei Kemble's jüngeren Rollen: Posthumus, Hamlet, Brutus, Percy — die Zeichen des Alters, der versiechenden Kraft allzu lebhaft hervortraten. Ueber den Posthumus heißt es: „Die Engländer erklären selbst, diese Rolle sei immer schon eine seiner schwächsten Leistungen gewesen — wie viel mehr jetzt! Das Organ ist schwach und tremulierend, aber voll Ausdruck, jedes Wort gefühlvoll und verständig betont; zwischen jedem zweiten und dritten Wort tritt eine bedeutende Pause ein, und die meisten Verse der Reden enden in der Höhe. Diese so zu sagen musikalische Deklamation schloß alles wahre Spiel aus. Hie und da sah man den großen Meister, z. B. im II. Akte, wo Jachimo sein gutes Glück erzählt: dies Verzweifeln gemischt mit Zorn, das Schöpfen neuer Hoffnung und das Zurücksinken in die Trostlosigkeit wurde vortrefflich gesprochen und gespielt — man sah deutlich, daß Kemble, wenn er nicht der Manier und einer einseitigen Schule sich ergeben hätte, ein wahrhaft großer Schauspieler geworden wäre.“ Sodann vom Kardinal Wolsey: „Diese Majestät im tiefen Schmerz; dieses Herz, das schon gebrochen ist, sich aber noch einmal, den schadenfrohen Freunden gegenüber, in seiner ganzen Kraft erhebt; dieses Zittern der Stimme, die nach schwerem Kampf den festen männlichen Ton wiedergewinnt — alles Das war

unvergleichlich, von höchster Trefflichkeit und Vollendung. Der Kenner des Dichters entdeckte neue Schönheiten fast in jedem Verse. Es ist schwer, den Genuß zu bezeichnen, wenn sich ein großer Dichter und ein großer Darsteller auf solche Weise begegnen.“ — Minder günstig lautet Tieck's Urtheil über Edmund Kean: „Der Bühnenheld des Tages ist eigentlich Kean. Diejenigen, die in manchen Tadel Kemble's, seiner Manier und Schule einstimmen, setzen voraus, daß ihr vergötterter Liebling über jede Kritik erhaben sei. Kean ist ein kleiner, fein gebauter Mann, von rascher Beweglichkeit, mit braunen, geistreichen und ausdrucksvollen Augen. Ich war sehr begierig, seinen Hamlet zu sehn. Alles Heitre, alle witzigen Einfälle, die beißenden bittern Stellen wurden von ihm im besten Ton des Lustspiels gegeben. Mit dem tragischen Theil der Rolle wußte er eigentlich Nichts anzufangen. Seine Recitation ist der Kemble's ganz entgegengesetzt. Er spricht Alles rasch, oft eilig, so daß die Würde des Gegenstandes darunter leidet. Bei den Accenten und Pausen verfährt er aber noch willkürlicher als Kemble, legt auch oft durch stummes Spiel oder Anhalten und dergleichen Künste einen andern Sinn in den Vers, als man gemeinhin darin erblicken kann. Sein Starren, Auffahren, Herumdrehen, eine Rede, die er scheint fallen zu lassen, plötzlich mit der größten Kraft wieder aufnehmend, rasch abgehend, langsam doch unvermuthet wiederkehrend — von allen diesen epigrammatischen Ueberraschungen hat sein Spiel den größten Ueberfluß; er ist unerschöpflich in Erfindungen, seine Rolle auf diese Weise in tausend kleine pikante Bonmots, tragisch oder komisch, zu zerstückeln; und diese geistreiche Art, seine Aufgabe gewissermaßen ganz umzuarbeiten, ist es auch wohl, was ihm die Gunst des Publikums, vorzüglich der Damen, gewonnen hat. Als Richard III. im Zelt (V, 3) fuhr er aus dem Schlafe auf. Aber wie! — Er hatte sein bloßes Schwert neben sich; auf dieses gestützt wollte er vorgehn, sank in die Knie, stürzte zurück, als er sich doch erheben wollte, hielt nun den andern Arm hoch empor, der bis in die Fingerspitzen hinein heftig zitterte: so starrend, in stummer Angst bewegte er sich auf den Knien, mit starken Convulsionen zwar, aber doch langsam, bis in das Proscenium, immer zitternd und das Publikum mit weit offenen Augen anschauend. Ich weiß nicht, wie lange dieses thörichte stumme Spiel währte, das mir wie die Künstelei eines Seiltänzers erschien; aber als er nun nach geraumer Zeit den Monolog hersagen wollte, da mußte er wegen des über-

mäßigen Beifallklatschens beinahe noch eben so viele Zeit warten, bevor er beginnen konnte." — Aus Tieck's Bericht läßt sich Kean's Darstellungsart deutlich genug erkennen. Wenn dieselbe stets fortzureißen vermochte, so liegt darin nichts Unerklärliches: ein Hamlet ganz nach Kean'scher Spielweise findet noch heute in Deutschland aller Orten Bewunderung — und nicht bloß bei der Gallerie. Schon vor länger als hundert Jahren machte Mademoiselle Clairon, Frankreichs Tragödin, die Bemerkung: „Das Publikum überlegt nicht. Man ist immer sicher, durch laute Stimme, durch reiches Geberdenspiel, durch wunderliche Uebergänge der Menge zu gefallen." — Nebenher vertritt die Theaterpraxis den Satz: „Auch der begabte Schauspieler soll nicht zu lange bei kleinen Wandertruppen wirken; was ihm von dort anklebt, das wird — selbst unter günstigsten Verhältnissen — kaum ganz zu verwischen sein." — Den Jüngsten unserer Dreizahl, William Macready, sah Tieck nur in dem schwachen Stücke: Der Apostat; er sagt von ihm: „Der Bösewicht wurde so vortrefflich dargestellt, so rasch, wahr und kräftig, daß ich mich (wie mir in England noch nicht begegnet war) in die besten Zeiten der deutschen Schauspielkunst zurückversetzt fühlte. Wenn der junge Mann diesen Weg verfolgt, so muß er es weit bringen können."

Tieck widmet auch warme Anerkennung der Miss O'Neill (später Lady Becher), Mrs. Siddons würdiger Nachfolgerin: „Eine schöne Gestalt, das Gesicht reines Oval, sprechend in allen Zügen, die Stimme kräftig und klar. Diese Großheit, einfache Naivetät, erhabene Natur, welche in ihrem Spiele als Desdemona rührend und erschütternd entwickelt wurden, habe ich nie gleich vollendet gesehn; keine Darstellung, die so tief eindringend und doch in jedem Moment graziös gewesen wäre. Ich hörte wieder einmal jenen reinen und klaren weiblichen Ton, der das Herz allein schon rührt, nicht jenen tiefen knirschenden Schall, der Empfindung und Großheit bedeuten soll." —

Englische Kritiker unterschieden beim Schauspieler den klassischen und den romantischen Stil — je nachdem das Spiel mehr strenger Kunstregel gehorchte oder mehr in natürlicher Freiheit sich bewegte: scharfe Abgrenzung ist ja hier unmöglich, weil eben so wenig Kunst der Natur entrathen kann wie Natur der Kunst. Die Kritik erklärte, daß die frühere Schule der Kunst, an deren Stelle Garrick die Schule der Natur gesetzt, durch Kemble wieder zur Blüthe gekommen sei, daß Kean der Natur abermals ihr Recht

gewonnen habe; aber schon bei Garrick tadelte Charles Macklin die Verschwendung des Geberdenspiels. Macready, der nicht alle Regel mit schrankenloser Willkür vertauschen wollte, wurde zwar zur Schule Kemble's gezählt; doch fehlte ihm niemals die Anerkennung seiner durchaus eignen Auffassung und Gestaltung. Den Dreien bleibt das Verdienst, daß sie durch ihre Darstellungen die Liebe des Volkes für Shakespeare lebendig erhielten.

Bei solchem Streben stand es gleichwohl schlecht um das Wort des Dichters. Mit der Wiederbelebnng des Theaters durch die Restauration war zugleich eine Fluth der schlimmsten Shakespeare-Verunstaltung hereingebrochen,[1]) welche öfter das Original kaum noch erkennen ließ. Garrick ging zwar auf den ursprünglichen Text zurück, aber er gestattete sich wiederum tiefeingreifende Aenderungen — theils im Interesse packender Bühnenwirkung, mehr noch, um die eigne Rolle und mit dieser seine Person in den Vordergrund zu schieben.[2]) Kemble hatte vierundzwanzig Shakespearestücke für die Bühne eingerichtet, welche gedruckt erschienen;[3]) auch ihm kam es nicht darauf an, Treue gegen den Dichter zu wahren: als Grundlage diente — für Richard III die alte Bearbeitung von Colley Cibber [1700], für König Lear die von Nahum Tate [1681], welche den Narren strich, den König leben ließ und eine Liebesgeschichte zwischen Edgar und Cordelia einflocht; im Macbeth wurden die Chorgesänge zahlreicher Hexen mit der Musik von Locke beibehalten; fortzulassen versuchte Kemble beim Bankett den Geist Banquo's: da staunten denn die Zuschauer gleich den Gästen des Königs über dessen Thun und Reden, welches

---

[1]) Jahrbuch IX 41.

[2]) Jahrbuch XIII 267.

[3]) Kemble's „Alterations“, welche auch gedruckt erschienen, betrafen die folgenden Stücke: 1. Komödie der Irrungen — 1780. 1811. — 2. Der Sturm — 1789. 1806. — 3. Coriolan — 1789. 1806. — 4. K. Heinrich V. — 1789. 1801. 1806. — 5. Ende gut, Alles gut — 1793. 1811. — 6. Kaufmann von Venedig — 1795. 1810. — 7. Die lustigen Weiber von Windsor — 1797. 1804. — 8. Viel Lärm um Nichts — 1799. 1810. — 9. Hamlet — 1800. 1804. — 10. K. Johann — 1800. 1804. — 11. K. Lear — 1800. 1808. — 12. Cymbelin — 1801. 1810. — 13. K. Heinrich IV., Th. 1 — 1803. — 14. Macbeth — 1803. — 15. Maß für Maß — 1803. — 16. Othello — 1804. — 17. K. Heinrich IV., Th. 2 — 1804. — 18. K. Heinrich VIII. — 1804. — 19. Die beiden Veroneser — 1808. — 20. K. Richard III. — 1810. — 21. Wie es Euch gefällt — 1810. — 22. Bezähmte Widerspenstige — 1810. — 23. Romeo und Julia — 1811. — 24. Wintermärchen — 1811.

ihnen wie jenen unerklärlich blieb. Außerdem erfolgten höchst willkürlich Striche und Aenderungen; ganze Scenen, nothwendig für's Verständniß, fielen fort; Zusätze fehlten nicht, die Hauptrollen bekamen Reden in den Kauf, welche man einfach andern Personen nahm.

Auch die Darstellung bot genug des Bedenklichen. Garrick als Macbeth erschien noch im französischen Hofkleid, dem entsprechend seine Lady Macbeth im Reifrock; Charles Macklin hatte dann die schottische Tracht eingeführt. An Kemble rühmte man Sorgfalt für Bühnen-Ausstattung und Kostüm: dies Urtheil stellt den Geschmack seiner Zeit in zweifelhaftes Licht. Denn als Posthumus trug Kemble ein langes gelbes Beinkleid, gestickt nach Art der Husarentracht, gelbes Wamms, niederfallenden wallonischen Halskragen, hellblaue seidne Leibbinde, rothseidne Schärpe, über die Schulter herabhängend, und kleinen grauen Hut, dazu als Waffe ein kurzes Schwert, an den Hirschfänger erinnernd. Aehnlich erschienen: Percy, Prinz Heinz, Iago, Cassio. Mochte nun auch dieses wunderliche Kostüm ein für alle Mal romantische oder Ritter-Kleidung bedeuten, so konnte und sollte doch da der Geschmack des Bühnenleiters veredelnd sich geltend machen. Ebenso wäre das Pflicht gewesen bei anderer häßlicher Ausschreitung. Macbeth's Hexen erschienen im possenhaftesten Aufzug, mit welchem ihr Spiel übereinstimmte. Wenn im Hamlet der zweite Todtengräber zur Arbeit sich anschickte, zog er sein Wamms aus, dann ein zweites, wieder ein drittes, und so fort bis auf zwölf etwa, von allen Farben und Formen — das währte mehrere Minuten, es erregte den Jubel der Olympier, und diesem trug man Rechnung[1]). Die übrigen Zuschauer respektierten das altersgraue Herkommen. Kean, obgleich niemals Bühnenleiter, wußte doch manche glückliche Aenderung durchzusetzen, wobei er freilich nur bedacht war auf den eignen Vortheil seiner Spielwirkung. So wurde in König Lear der tragische Schluß wieder hergestellt und im Macbeth die ernste Darstellung der Hexen erreicht.

Erst Macready verhieß als Bühnenleiter, nicht blos den reinen Text Shakespeare's zu bringen, sondern auch in der Ausstattung und Aufführung der Geschichte wie dem Dichter Treue zu wahren — und er hielt sein Wort. Striche verlangte hie und da der Wechsel des Geschmacks, aber Zusätze blieben ausgeschlossen; nur

---

[1]) Tieck a. a. O.

die musikalischen Hexenchöre im Macbeth, geheiligt durch hundertsiebzigjähriges Bestehen, wagte er nicht zu beseitigen. Macready's Vorstellungen erfüllten Alles, was der verständige Zuschauer wünschen konnte, und nachdem dieser richtige Weg einmal betreten worden, mußte er fernerhin maßgebend bleiben: der Schritt zurück war ausgeschlossen, nicht so der Gedanke, noch einen weiteren Schritt vorwärts zu thun.

Samuel Phelps, bewährt als tüchtiger Schauspieler, übernahm 1848 die Leitung des kleinen Sadler's-Wells-Theaters, wo bis dahin nur Wasserkünste und Hanswurstspäße ihr Wesen trieben. Jetzt wurde hier das nationale Drama gepflegt und Shakespeare in einer Ausstattung vorgeführt, welche diejenige Macready's weit hinter sich ließ. Inzwischen hatte Charles Kean, der Sohn Edmund's, wiederholt aber vergeblich um die Gunst London's gerungen; erst sein Hamlet brachte ihm in der Hauptstadt Erfolg, und von da an wußte er als Shakespeare-Darsteller Beifall zu finden. Im Jahre 1850 miethete Charles Kean das Princess-Theater, mit der Absicht, Shakespeare vollendet zu bringen, vor Allem — für das Auge; der Kostenpunkt sollte seine Erledigung finden durch die Anziehungskraft des Neuen. Nun wurden Chroniken, Wappenbücher, Holzschnitte, Miniaturen studiert, Maler und Gelehrte um Beistand ersucht. Das Stadt- oder Landschafts-Bild, die Architektur wie der Raum des Hauses, Werktagskleid und Prachtgewand — alles mußte der Zeit bis in's Kleinste getreu sein. Den Theaterzettel begleitete ein fliegendes Blatt, welches jede historische und archäologische Auskunft ertheilte, unter Bezeichnung der mitwirkenden wissenschaftlichen Autoritäten; so ward beim Publikum die neugierige Schaulust auf's Aeußerste gereizt. Ein genauer Shakespeare-Text war versprochen; aber starke Striche bedingte stets der zeitraubende scenische Pomp. Die Keanschen Textbücher erschienen gleichzeitig gedruckt, ausführlich erläutert durch Anmerkungen: Tausende von Exemplaren fanden Absatz im Theater, wiederholte Auflagen folgten rasch. Das Unerhörte war an's Licht gestellt!

Im Kaufmann von Venedig sah man, beim Aufziehen des Vorhangs, den alten Marcus-Platz vom Jahre 1600 mit Campanile und Basilika, vor dieser die drei Cedernstämme, als königliche Bannerträger für Cypern, Candia, Morea; Nobili, Bürger, Inquisitoren gehn dort ihrem Berufe nach; Wasserträger, Blumenmädchen kreuzen das Gewühl; Trompetenstöße verkünden den Dogen, der vorüberzieht nebst großem Gefolge — dann erst treten aus der Menge

Antonio, Solanio, Salarino, um ihr Gespräch zu beginnen. Porzia's Saal in Belmont entfaltet die reiche Architektur italienischer Renaissance, der sich aller häusliche Luxus gesellt. Akt II bietet den weiten Blick auf Venedig's Paläste, Kanäle, Brücken; die Gondeln legen an und stoßen ab; vor dem Hause Shylock's entwickelt sich ein Stück venezianischen Carnevals mit Tänzen und Maskenscherzen — bis endlich Jessica von Lorenzo entführt wird. Akt III bringt die Rialtobrücke. Akt IV spielt in der „Sala dei Pregadi" des Palazzo Ducale: da sitzen um den Dogen schweigende Würdenträger in ihrer Amtstracht; Herolde, Schreiber gehn ab und zu, auf den Gallerien drängen sich neugierige Hörer; buntes Leben allerwärts begleitet die Sitzung. Zum Schluß zeigt Akt V Belmont's Zaubergärten, vom Monde magisch beleuchtet. London jubelte Beifall: die Pracht mußte Jeder gesehn haben; durch ein verbindliches Billet an Charles Kean dankte für den seltenen Genuß William Gladstone, damals noch nicht Ministerpräsident. In ähnlicher Weise folgten weitere Shakespeare-Stücke. Heinrich VIII. bot den feierlichen Aufzug des Kardinals zum Staatsrath, das prächtige Bankett im York-Palast, Gerichtssitzung und Traumgesicht; vom Akt V blieb nur die Taufe der Prinzeß Elisabeth, aber eine Wandeldekoration führte den Zuschauer hinaus aus London bis zur Kirche der Grauen Brüder in Greenwich, wo die Zeremonie nach historischer Beglaubigung stattfand. Das Stück erlebte 100 Vorstellungen, ohne Unterbrechung sich folgend, später noch weitere 50. Auf die gleiche Zahl brachte es der Sommernachtstraum: hier erschien die Herrlichkeit des alten Athen mit Parthenon und Erechtheion; der Wald wimmelte von Elfenschwärmen, dazu Schattentanz und Sonnenaufgang. Siebzehn Shakespeare-Stücke kamen in neun Theaterjahren auf die Bühne des Princess-Theaters, als letztes König Heinrich V.[1]) Da wurden vorgeführt: die Erstürmung Harfleur's, die Schlacht bei Azincourt. Zwischen Akt IV und V sah man, als eingeschobene „historische Episode": des Königs festliche Heimkehr in seine Hauptstadt, das alte London mit der alten Londonbrücke. Den Chorus sprach „die Muse der Geschichte" —

[1]) Auf dem Princess-Theater wurden aufgeführt: 1. Was Ihr wollt; 2. Hamlet; 3. Wie es euch gefällt; 4. Der Kaufmann von Venedig; 5. K. Heinrich IV., Th. 1; 6. Die lustigen Weiber von Windsor; 7. K. Johann; 8. Macbeth; 9. K. Richard III.; 10. K. Heinrich VIII.; 11. Das Wintermärchen; 12. Ein Sommernachtstraum; 13. K. Richard II.; 14. Der Sturm; 15. K. Lear; 16. Viel Lärm um Nichts; 17. K. Heinrich V.

Mrs. Kean: sie ward schon gefeiert als Miss Ellen Tree. Diese Vorstellung dauerte, trotz aller Textstriche, vier volle Stunden. Der Dichter gab das Stück auf seinem dürftigen Brettergerüst

mit vier bis fünf zerfetzten schnöden Klingen —

jetzt erschienen die Soldaten zu Hunderten vor den Lampen, und die Ausstattungskosten betrugen über 3000 £: so weit war Shakespeare — hinauf gekommen! — Macready schrieb an Mrs. Pollock: „Vielleicht sollte ich über Heinrich V. kein Urtheil aussprechen; aber wenn ich sah, was bei den Shakespeare-Darstellungen im Princess-Theater fortgelassen und was hinzugethan wurde, dann machte mir's immer den Eindruck, als ob der Text, so viel davon blieb, ein fortlaufender Kommentar zu den Schaustellungen wäre, nicht aber das scenische Beiwerk die Erläuterung des Textes." — Charles Kean verließ die Bühne im 48sten Lebensjahre — er hatte genug des Goldes wie des Ruhmes. Das Abschiedsfest veranstalteten ihm [20. Juli 1859] seine alten Genossen von der Schule zu Eton; unter den 550 Theilnehmern — mehr fanden nicht Platz — waren Herzöge, Grafen, Lords, Parlamentsmitglieder, Männer der Literatur und Kunst, Vertreter der Universitäten zu Oxford und Cambridge, im Vorstande saß auch ein geistlicher Herr; auf den Gallerien erschienen an 400 Damen, welche dem Toast für den Helden des Tages durch Wehen mit ihren Tüchern Beifall gaben.

So stehn wir denn nahe der Gegenwart. Wohl hat die englische Bühne zur Zeit abermals ihren „Stern": Henry Irving, der jüngst Goethe's Faust in höchst fragwürdiger Gestalt auf die Londoner Bretter brachte; allein über den Lebenden und seine rastlose Thätigkeit sind die Akten noch nicht geschlossen.

Jahresbericht vom 30. April 1886.

Vorgetragen

von

A. Freiherrn von Loën.

Vor Allem erfülle ich die ehrenvolle und angenehme Pflicht, den höchsten Herrschaften ehrfurchtsvoll für ihr Erscheinen zu danken und die übrigen Erschienenen herzlich willkommen zu heißen.

Wie in früheren Jahren kann ich mich kurz fassen in Dem, was über die Gesellschaft zu berichten ist. Unser Jahrbuch, dessen XXI. Band heute vertheilt wird, bildet immerfort das geistige Band der Mitglieder und hat auch außerhalb der Gesellschaft guten Absatz. Die Bibliothek unter der bewährten Leitung unseres Bibliothekars Dr. Köhler ist wiederum mit den neueren Erscheinungen der Shakespeare-Literatur bereichert, was uns nur möglich wird durch die fortdauernde Gnade unserer hohen Protektorin, I. K. H. der Frau Großherzogin. Als erfreuliches Zeichen ist zu bemerken, daß die Mitgliederschaft sich ansehnlich vermehrte und eine Höhe erreichte, wie dies in den 20 Jahren unseres Bestehens noch nicht der Fall war.

Die Gesellschaft hat im Laufe des Jahres zwei schwere Verluste zu beklagen gehabt: es starb unser Vicepräsident Thümmel und unser Schatzmeister Moritz. Beide, der Gesellschaft seit ihrer Gründung angehörig, haben in treuester Weise unsere Interessen thatkräftig vertreten. Wie in der Geschichte der deutschen Shakespeare-Gesellschaft ihr Name einen hervorragenden Platz einnehmen wird, so bewahren wir ihr Andenken in treuem, dankbarem Herzen. Prof. Lemcke, früher Vorstandsmitglied, starb in Gießen.

Um die Shakespeare-Gesellschaft nicht nur in bisheriger Weise fortzuführen, sondern um sie auch durch allerlei auf Shakespeare Bezug habende neue Unternehmungen thätig und lebendig zu erhalten, ist es nöthig, die Theilnahme für dieselbe in immer weitere Kreise zu verbreiten. Die Berufenen und Bereiten ersuche ich, dazu beizutragen, damit unsere Gesellschaft an dem immer näher rückenden 25jährigen Stiftungstage blühe und gedeihe.

Bericht über die Jahresversammlung zu Weimar

am 30. April 1886

im Saale der Armbrustschützen-Gesellschaft.

In Gegenwart Sr. K. H. des Großherzogs und I. K. H. der Frau Großherzogin wurde die 22. Jahresversammlung der Shakespeare-Gesellschaft unter zahlreicher Theilnahme der Mitglieder und des Publikums vom Präsidenten der Gesellschaft Herrn Wirkl. Geh. Rath Freiherrn von Loën eröffnet. Nachdem derselbe die Anwesenden Namens der Gesellschaft begrüßt hatte, erstattete er den vorstehenden Jahresbericht.

Hierauf hielt Herr Freiherr von Vincke aus Freiburg i. Br. den Festvortrag „Shakespeare auf der englischen Bühne seit Garrick", welcher von der Versammlung mit lebhaftem Interesse und Beifall entgegengenommen wurde.

Die Herren Professor Wülcker zu Leipzig und Professor Kluge zu Jena wurden zu Mitgliedern des Vorstandes gewählt, die Herren Dr. Tröbst und Justizrath Gruner ermächtigt, die Rechnung der Gesellschaft pro 1885 zu prüfen und Decharge zu ertheilen.

Nachdem als Ort der nächsten Generalversammlung Weimar wiedergewählt worden war, Anträge oder Wünsche von Mitgliedern nicht gestellt wurden, schloß der Herr Präsident die Versammlung.

Shakespeare's All's Well That Ends Well
und
Paynter's Giletta of Narbonne.

Von

N. Delius.

In einer Reihe von Abhandlungen dieses Jahrbuchs habe ich versucht, das Verhältniß Shakespearischer Dramen zu ihren betreffenden Quellen in eingehenden Analysen zu beleuchten. Wie unser Dichter in As You Like It und in Winter's Tale die novellistischen Stoffe, welche Lodge und Greene ihm darboten, verarbeitete; wie er in Coriolanus und in Julius Caesar aus Plutarch's Lebensbeschreibungen schöpfte; wie er in Romeo and Juliet Brooke's episches Gedicht zur Tragödie umschuf — das Alles in vergleichender Forschung nachgewiesen, sollte uns in die Werkstatt des Dramatikers tiefer von einer Seite einführen, als bisher wenigstens in konsequenter Methode nicht versucht zu sein schien. Was ich in der Einleitung zu meiner ersten Arbeit auf diesem Gebiete, meiner Abhandlung über As You Like It, andeutete von dem Respekt, mit welchem unser Dichter seine Vorlagen bei den englischen Novellisten Lodge und Greene behandelt hat, indem er ihre Stoffe in seine Dramen hinübernahm, so weit sich das mit seinen dramatischen Intentionen vertrug, das galt in noch höherem Grade, wie ich in den späteren Aufsätzen nachwies, denjenigen Stoffen gegenüber, die ihm der Historiker Plutarch und der Epiker Brooke darboten. Auf ein entgegengesetztes Verfahren Shakespeare's, auf seine freiere poetische Behandlung einer ihm

vorliegenden Quelle deutete ich in jener ersten Einleitung nur flüchtig hin, indem ich auf die von ihm benutzten Novellensammlungen Paynter's und Barnaby Riche's verwies. — Es scheint nun der Mühe werth, dieses der bisher betrachteten Behandlung entgegengesetzte freiere poetische Verfahren des Dichters an einem hervorragenden Beispiele in einer eingehenden Vergleichung zu beleuchten, an dem Schauspiel, das Shakespeare auf Paynter's aus Boccaccio's Decameron entlehnte Novelle gegründet unter dem Namen, den er zwiefach, in Akt V Scene 4 und im Epilog, betont hat: All's Well That Ends Well.

Ein gewichtiges Moment zur Würdigung des Verhältnisses Shakespeare's zu seinen Quellen ist, so weit sie überhaupt möglich ist, die chronologische Feststellung seiner Dramen. Je weiter der Dichter fortschreitet in der Entwickelung seiner Kunst, desto unbefangener tritt er den ihm vorliegenden Stoffen gegenüber; desto freier behandelt er sie, ergänzt, verändert und modelt er sie um, in immer innigerem Anschluß an die immer tiefer von ihm erfaßten Gesetze seiner schöpferischen Dramatik. So finden wir, um nur auf die eben zitierten Abhandlungen zu verweisen, den jugendlichen Dichter von Romeo and Juliet wie an anderen Merkmalen auch in der gewissenhaft genauen Benutzung aller Einzelnheiten, die ihm Brooke in der breiten Geschwätzigkeit seines epischen Gedichtes darbot. So erscheint uns der gereifte Dramatiker seiner mittleren Periode in der Ueberlegenheit, mit der er für seine höheren und tieferen Zwecke Lodge's Novelle für sein As You Like It und Plutarch's Biographien für seinen Julius Caesar, seinen ersten Versuch auf dem Gebiete der Römertragödie, in feinster Auswahl des ihm brauchbar Erscheinenden ausbeutet. Der letzten Periode, wo unsern Dichter die Erwägungen menschlicher Geschicke in ihren Kontrasten und die Lösungen psychologischer Probleme vorzugsweise beschäftigten, gehört sodann die Zusammenfassung und Beherrschung gewaltiger vielumfassender Stoffe an, wie sie in Greene's Pandosto für Winter's Tale, in Plutarch's Biographie für Coriolanus unserm Shakespeare zur Beurkundung vollständigster Unabhängigkeit in der Verwerthung seiner Quellen vorlagen.

Zu den fünf Dramen, die in den früheren Abhandlungen in ihren Verhältnissen zu ihren Quellen wie in ihrer chronologischen Stellung beleuchtet wurden, tritt nun in beiderlei Beziehungen als sechstes Shakespeare's All's Well That Ends Well. Was zu-

nächst die Abfassungszeit desselben anbetrifft, so weisen ihm schon die oft genug erörterten Merkmale des Stils und des Verses unzweifelhaft seinen Platz in der mittleren Periode der dramatischen Wirksamkeit unseres Dichters an. Näher bestimmt, scheint es im unmittelbaren Anschluß an King Henry V. geschrieben und aufgeführt zu sein. Jenes historische Schauspiel bewegt sich ja vorzugsweise auf französischem Boden und führt uns den französischen Nationalcharakter aller Stände, am Hofe wie im Kriegslager und im Schlachtgewühl so vor, wie er sich unserm Dichter aus seinen chronistischen und sonstigen kulturhistorischen Studien ergeben und u. A. in der Chorusrede des vierten Akts seinen entsprechenden Ausdruck gefunden hatte. Der Beifall, den sein patriotisch englisches Publikum diesen Darstellungen des Nationalfeindes zollte, mochte unsern Dichter veranlaßt haben, abermals ein Schauspiel auf französischem Boden in Scene zu setzen; dieses Mal nicht auf historischer Grundlage, sondern in einer romantischen Fiktion, unter Beibehaltung eines guten Theils solcher französischer Eigenart und Sitte, wie sie Shakespeare und seinen Landsleuten eben erscheinen mochte. Zu diesem Zwecke kam es dem Dichter zu Statten, daß seine Vorlage, die Paynter'sche Novelle, ihm, ohne ihm irgendwie vorgearbeitet zu haben, völlig freie Hand ließ, die Charaktere so zu gestalten, wie es ihm beliebte. Von einer sorgfältigen Verwerthung einer Fülle von Einzelnheiten, wie sie ihm in den bisher betrachteten Vorlagen, bei Brooke, Greene, Lodge und Plutarch sich zu dramatischer Behandlung empfahlen, konnte bei der farblosen Skizze der Paynter'schen Novelle kaum die Rede sein. Hier war auch das rein Stoffliche, das bei den andern Dramen sich so bequem entlehnen und dem höheren Zwecke anpassen ließ, neu zu schaffen, um mit psychologischer Meisterschaft ein einheitliches Werk in selbständiger Kunstvollendung herzustellen, wie es sich weder Paynter noch Boccaccio in ihrer Erzählung von Giletta di Narbona hatten träumen lassen. Gerade die Dürftigkeit des gegebenen Stoffes in seiner novellistischen Vorlage bringt es mit sich, daß die nachfolgende vergleichende Analyse häufig über die bloße Vergleichung hinausgehn und stellenweise das Drama als solches allein ins Auge fassen muß.

Nach Paynter's Darstellung wird Giletta, eine der Töchter des Arztes Gerard von Narbonne, mit verschiedenen andern Kindern im Hause des Grafen Roussillon erzogen und verliebt sich da schon in dessen Sohn Bertram, „mehr als für ein Mädchen ihres Alters

passend war", fügt bedeutsam der Novellist hinzu. Nach dem Tode des Grafen wird sein Sohn als Mündel des Königs nach Paris geschickt, und, als bald darauf auch Giletta's Vater gestorben war, verlangt das junge Mädchen, auch nach Paris zu gehn, wird aber daran durch die Wachsamkeit ihrer Verwandten gehindert, die sie als eine reiche Waise gern verheirathet sähen. Da hört sie von einer hoffnungslosen Krankheit des Königs, worüber sie sehr froh ist, indem sie so durch die Heilung des Patienten vermittelst der von ihrem Vater ihr vererbten Kunst den jungen Grafen Roussillon zum Gemahl gewinnen möchte. — Von dieser rohen unvermittelten Erzählung Paynter's konnte unser Dichter nur die nackten Thatsachen gebrauchen, die er einzukleiden und zu motivieren hatte. So finden wir denn seine Helena gleich in der ersten, uns über das Folgende orientierenden Scene als Pflegetochter im Hause der verwittweten Gräfin Roussillon zur Zeit, als diese ihren Sohn unter der väterlichen Obhut des alten Ritters Lafeu nach Paris entläßt. Schon hier tritt als ein bedeutsamer durch das ganze Drama gehender Zug der stetige Wechsel der Rede hervor. So lange es sich nämlich um die Auseinandersetzung des Thatsächlichen für die folgenden Ereignisse handelt — um den an aller ärztlichen Kunst verzweifelnden Zustand des Königs, um den schweren Verlust, den die Welt durch den Tod des großen Arztes Gerard von Narbonne erlitten hat, um die guten Anlagen seiner der mütterlichen Pflege der Gräfin anvertrauten Tochter — wird der Dialog im feinen Konversationsstile der Prosa geführt. Erst mit dem Pathos des Segens, den die Gräfin ihrem scheidenden Sohne ertheilt, tritt der Blankvers ein, der sich schließlich im letzten Monolog der Helena, wo sie ihren Entschluß, nach Paris zu gehn, in gehobenster Stimmung ausspricht, zum gereimten Iambus, dem sog. *heroic verse*, steigert. In ihren vorhergehenden Monologen schildert sie in dem ersten Theile ihre allen Uebrigen verhohlene Liebe zu Bertram als eine hoffnungslose, und in dem zweiten Theile, durch das scherzhafte Gespräch mit dem frivolen Parasiten Parolles darauf gebracht, malt sie sich alle die Verführungen aus, denen der junge Graf am Pariser Hof ausgesetzt sein und, wie sie fürchtet, unterliegen wird — ein Fingerzeig des Dichters für seine Charakterauffassung Bertram's als eines sinnlichen, unbeständigen Kavaliers, die der Dichter hier schon bedeutungsvoll der liebenden Helena in den Mund legt — ein Beitrag, wie es scheint, zu Shakespeare's Ansicht vom Franzosenthum überhaupt, wie ja auch das Gespräch der Helena mit

Parolles in seinen Zweideutigkeiten an die galante französische Hofsprache erinnern soll. Bezeichnend ist dabei, daß Helena den Parolles, mit dem sie sich in solche Witzscharmützel einläßt, in seiner Nichtsnutzigkeit vollkommen durchschaut, aber, wie sie sagt, ihn doch liebt, weil er den Bertram an den Hof begleitet. Im Verlaufe des Dramas stellt sich denn heraus, daß auch alle Übrigen den Parolles als einen Lügner, Prahlhans und Feigling durchschauen, und daß nur Bertram seinen zu allen Diensten bereiten Schmeichler und Kuppler für einen ausgezeichneten Kriegsmann hält — wieder ein Merkmal, wie der Dichter Bertram's Charakter in seiner französisch frivolen Oberflächlichkeit angesehn und beurtheilt wissen will.

Die zweite Scene des ersten Aktes spielt in Paris und zeigt uns den König im Gespräch mit einigen Hofherren, denen er ein Gesuch des Herzogs von Florenz mittheilt, ihm in dem Kriege mit Siena beizustehn. Dieses Gesuch will er freilich nicht gewähren, wohl aber seinen Kavalieren vergönnen, sich an dem Kriege zu betheiligen auf der einen oder auf der andern Seite. Die Betheiligung erfolgt dann später und regt endlich auch den wider Willen verheiratheten Bertram an, dem Beispiele seiner Kameraden zu folgen und ohne Erlaubniß des Königs zu dem Heere des Herzogs von Florenz zu stoßen. In der Novelle ist von solchem Interesse des Königs keine Rede, und Bertram geht auf eigne Hand später zum Kriegsheere der Florentiner ab, ohne daß ihm andere französische Edelleute dahin vorangegangen wären. — In dem zweiten Theile dieser zweiten Scene wird Bertram dem König vorgestellt, der bei der Gelegenheit den Arzt des verstorbenen Grafen als berühmt erwähnt. Wenn Der noch lebte, sagt er, würde er ihn zu Rathe ziehen, nachdem er alle andern Aerzte aufgegeben. Mit diesem Zuge, der in der Novelle fehlt, wird vom Dichter die Erscheinung der Helena am Hofe vorbereitet und ihr Empfang von Seiten des Königs, der sonst leicht auffallen könnte, plausibler gemacht.

Die dritte Scene des ersten Aktes führt uns nach Roussillon zurück und konnte schon deshalb nicht das Geringste der Novelle verdanken, weil die auftretenden Personen, die Gräfin Roussillon, ihr Haushofmeister und ihr Hausnarr, bei Paynter alle drei nicht vorkommen. Der Hausnarr gehört nach dem vertrauten Fuße, auf dem er vermöge seines Mutterwitzes und seiner Anhänglichkeit an das Haus, mit seiner Herrin verkehrt, in die Reihe ähnlicher Clowns, die uns in Shakespeare's Dramen der mittleren Periode in solcher bevorzugten Stellung begegnen. Der Haushofmeister ver-

räth der Gräfin ein von ihm belauschtes Selbstgespräch der Helena und somit deren hoffnungslose Liebe zu Bertram. Diese heimliche Liebe muß Helena sodann ihrer Pflegemutter mittheilen und zugleich ihren Plan, den König zu heilen. Mit der Bewilligung der Gräfin, in der jedoch einer Einwilligung zur Vermählung mit Bertram noch keine ausdrückliche Erwähnung geschieht, und mit der erforderlichen Ausrüstung zur Reise wird Helena dann entlassen, die also nicht, wie bei Paynter, auf eigne Hand als eine Abenteurerin nach Paris geht. Das Gespräch der beiden Frauen, in welchem Helena zugleich ihre Resignation in Bezug auf Bertram im Kontraste mit der zuversichtlichen Sicherheit ihres Erfolges beim Könige in beredten Worten ausspricht, ist im Blankvers gehalten, während der vorhergehende thatsächliche Dialog der Gräfin mit dem Haushofmeister in derselben gesuchten Prosa verläuft, mit der unser Drama beginnt.

Als Paynter's Giletta nach Paris kommt, gilt ihr erster Besuch dem Grafen Roussillon und ihr zweiter dem König, bei dem sie sich selbst ohne Weiteres als Tochter des berühmten Arztes Gerard von Narbonne einführt und den Patienten auffordert, ihr den Sitz seiner Krankheit zu zeigen. Unser Dichter hat doch der delikaten Angelegenheit ein besseres Dekorum geliehen, als der Novellist. Zu Anfang des zweiten Akts entläßt der König mit guten Lehren seine jungen Edelleute, die in den Florentiner Krieg ziehen, und warnt sie zugleich vor den italienischen Mädchen, deren verführerischer Ansprache die Franzosen, wie es heißt, nicht widerstehn. Wiederum ein Fingerzeig für Shakespeare's Auffassung des französischen Charakters. Der König zieht sich sodann zurück und läßt dem jungen Bertram die Gelegenheit, sein Bedauern auszudrücken, daß er am Hofe als zu jung noch zurückgehalten werde. Dabei deutet er schon jetzt seinen Entschluß an, den Abreisenden in den Krieg heimlich nachzufolgen: ganz in der Manier unseres Dichters, zeitig auf das Folgende vorzubereiten. Parolles spielt sich den angehenden Kriegern gegenüber in ganz Falstaff'scher Manier als den großsprecherischen Capitano des damaligen Theaters auf und ertheilt dem jungen Bertram Weisungen, wie er sich bei diesen hoffnungsvollen Kavalieren zu insinuieren habe, worauf Bertram bereitwillig eingeht. Die angemaßte höhere Autorität, mit welcher Parolles dem unerfahrenen jungen Grafen imponiert, und die er später so vielfach zu Bertrams Schaden geltend macht, tritt hier zuerst hervor. — Nach dem Abgang der Beiden erscheint

Lafeu und meldet dem Könige die Helena, deren Anmuth und ärztliche Kunst er eindringlich und humoristisch genug, im Geiste eines alten französischen Hofmanns, zu schildern versteht, um seinem ungläubigen Herrn die vorgeschlagene Kur plausibel zu machen. Zu dem etwas leichtfertigen Ton seiner Empfehlung stimmt es denn, daß er sich in scherzhafter Anspielung dem Pandarus in Troja vergleicht, der seine Nichte Cressida mit dem Troilus zusammenbrachte. Vielleicht schwebte unserm Dichter schon damals die Idee dieser parodistischen Tragödie vor, die er etwas später verfaßte, nachdem sie vorher von einem andern Dichter im ernsten Sinne bearbeitet dem Publikum bekannt geworden war. — Der nun beginnende Dialog zwischen dem König und der Helena knüpft wieder an Paynter's Novelle an und entlehnt einzelne Züge aus dem flüchtig skizzierten Dialoge der Novelle, soweit sich deren nüchternste Prosa mit dem höchsten Schwunge der Poesie vergleichen läßt, der in Helena's zum Reimverse gesteigerten Pathos sich ausspricht. Die Bedingungen beiderseits, unter denen die Kur nach längerem Sträuben des Königs endlich vereinbart wird, sind dieselben in der Novelle und im Drama, natürlich in sehr verschiedener Einkleidung.

Die zweite Scene des zweiten Akts spielt wieder in Roussillon und besteht in einem launigen Gespräch der Gräfin mit ihrem Hausnarren, der zuletzt nach Paris an Helena mit einer Botschaft von ihr entsandt wird.

Mittlerweile ist die wunderbare Heilung des Königs vollendet, und zu Anfang der dritten Scene unterhalten sich Lafeu und Bertram darüber in einem Gespräch, in das sich Parolles mit dem ganzen unverschämten Aplomb seiner Zudringlichkeit einmischt. Die Prosa dieses Dialogs wird unterbrochen durch den Blankvers, der mit dem Auftreten des Königs, der Helena und des gesammten Hofes laut wird und der endlich mit der gesteigerten Leidenschaft des Königs, als Vertreters der Werbung der Helena sich zum Reimvers erhebt. Der König fordert, seiner Zusage gemäß, seine Lebensretterin auf, sich unter den anwesenden jungen Herren einen Gatten zu wählen. Helena weist in anmuthigen Redewendungen verschiedene dieser Freier, die sich sehr bereit bezeigen, ab und bezeichnet dann Bertram als den Gegenstand ihrer Wahl. Von hier an läuft das Drama wieder eine Strecke parallel mit der Novelle, von der Weigerung Bertram's bis zu seiner Zwangsheirath auf Befehl des Königs. In der Novelle fehlt aber die ganze feier-

liche Zeremonie der Brautwahl vor versammeltem Hofe. Da begehrt unmittelbar nach der vollendeten Kur Helena vom Könige den Bertram zum Gemahl, und der König willigt mit Widerstreben ein, lediglich um sein gegebenes Wort zu erfüllen. Es fehlt auch der Shakespearische Zug, daß Helene in Folge der entschiedenen Weigerung Bertram's auf ihn Verzicht leistet und sich mit der Herstellung des Königs befriedigt erklärt, worauf dieser zur Rettung seiner Ehre sein königliches Machtwort spricht und Bertram scheinbar einwilligt, die ihm jetzt auf des Königs Befehl Ebenbürtiggewordene zu heirathen. In der Novelle heißt es ganz trocken: er schwieg still. Bertram's heuchlerisches Benehmen äußert sich dafür in der Novelle darin, daß er nach der Vermählung den König um Erlaubniß bittet, nach Roussillon zurückzukehren, um dort die Ehe zu vollziehen. Statt dessen aber begab er sich nach dem Kriegsschauplatz und focht auf Seiten der Florentiner gegen die Sienesen lange Zeit mit großen Ehren als Hauptmann. Im Drama kam, wie wir sahen, dieser Gedanke, in den Krieg zu ziehen, ihm schon viel früher, ehe er noch von Helena's Werbung wußte, und jetzt wird er in seinem Vorsatz von seinem Rathgeber Parolles bestärkt, der von Lafeu in seiner leeren Nichtsnutzigkeit derb genug bloßgestellt, den Boden Frankreichs für seine Rolle nicht mehr geheuer findet und denselben gern mit dem toskanischen Kriegsschauplatz vertauschen möchte. So will denn Bertram das ihm eben angetraute Weib zu seiner Mutter nach Hause schicken und — wiederum charakteristisch für unseres Dichters Auffassung von Bertram's Charakter — das ihm vom König verliehene Hochzeitsgeschenk für seinen italienischen Feldzug verwenden. Weniger deutlich ist der Bescheid, den er in der folgenden Scene durch Parolles der Helena entbieten läßt: ein sehr ernstes Geschäft rufe ihn ab. Mittlerweile möge Helena sich beim Könige verabschieden unter Anführung von Gründen, die in den Augen des Königs ihr und Bertram's Verfahren rechtfertigen sollen.

In der Novelle kehrt Giletta denn allein nach Roussillon zurück, wo sie von den Unterthanen als ihre Herrin begrüßt wird und sich um die Herstellung der etwas zerrütteten Angelegenheiten der Grafschaft die größten Verdienste erwirbt. Hier empfängt sie denn auf ihre demüthige Sendung an Bertram den Bescheid: er werde erst mit ihr leben, wenn sie den Ring, den er trägt, an ihrem Finger und einen von ihm erzeugten Sohn in ihren Armen trage. — Giletta, die bei sich überlegt, wie sie diese Bedingungen

erfüllen könne, kündigt den Edeln des Landes ihren Entschluß an, Roussillon zu verlassen und als Pilgerin in Andachtsübungen den Rest ihres Lebens zu verbringen. In Gesellschaft einer Zofe und eines Verwandten zieht sie von dannen und ruht nicht eher, als bis sie nach Florenz kommt.

Von dieser Darstellung des Novellisten mußte unser Dichter schon deshalb abweichen, weil bei ihm in Roussillon schon eine Herrin waltet, Bertram's Mutter. An sie giebt Bertram denn der scheidenden Helena einen Brief mit dem lügnerischen Bescheide, daß er ihr binnen zwei Tagen nachkommen werde. Helena's rührender und zugleich zärtlicher Ergebung in ihr Schicksal begegnet er mit trockner Gefühllosigkeit, nachdem sie sich in der von ihm ihr vorgeschriebenen Weise beim Könige verabschiedet hat.

Der dritte Akt beginnt mit einer kurzen Scene, in welcher der Herzog von Florenz huldreich die französischen Kavaliere empfängt, die bei ihm Kriegsdienste nehmen wollen. Der Dichter bereitet damit den freundlichen Empfang vor, den bald nachher auch Bertram beim Herzog finden wird.

Die zweite Scene spielt in Roussillon. Die Gräfin liest einen Brief ihres Sohnes, worin er ihr seinen uns schon bekannten Entschluß mittheilt, niemals zu der ihm aufgedrungenen Gattin heimzukehren. Das Weitere, daß Bertram zum Herzog von Florenz gegangen ist, erfährt die Mutter erst von einem Edelmann, der in Begleitung der Helena auftritt. Es ist eine Shakespearische Steigerung des Effektes, daß jetzt erst Helena aus dem Briefe Bertram's die uns aus der Novelle bereits bekannten Bedingungen erfährt, unter denen Bertram seine Gattin als solche anerkennen wolle. Die Gräfin macht die Sache der Helena zu ihrer eignen, tadelt ihren pflichtvergessenen Sohn in den schärfsten Ausdrücken und beklagt den bösen Einfluß, den sein Genosse Parolles auf ihn ausübe — wiederum eine Hinweisung auf das Folgende, wo eben dieser Einfluß so verhängnißvoll sich bethätigen soll. Die Scene schließt mit einem Monologe der Helena, die sich selbst alle Schuld an diesen Wirren beimißt, und um ihren Gemahl zur Heimkehr zu veranlassen aus dem Kriege, dessen tödtliche Gefahren für Bertram sie sich in lebendigen Farben ausmalt, zur heimlichen Flucht aus Roussillon entschließt.

Es folgt eine kurze Zwischenpause. Der Herzog von Florenz ernennt Bertram zum General seiner Reiterei — eine höhere

Charge, als der Novellist, der ihn nur zum Hauptmann einer gewissen Anzahl von Leuten macht, ihm zugedacht.

Akt 3, Scene 4. Die Gräfin läßt sich von ihrem Haushofmeister das Abschiedsschreiben der bereits entflohenen Helena vorlesen, das, im Gegensatze zu den beiden vorhergehenden, in kurzer schroff abweisender Prosa abgefaßten Briefen Bertram's, in der lyrischen Form des Sonettes nur Ergebung und Zärtlichkeit für Bertram athmet. Als Buße für ihre ehrgeizige Liebe will sie zu St. Jakob wallfahrten und dann selbst an Bertram's Statt den Tod umarmen. — Ganz anders lautete, wie wir sahen, in der Novelle Giletta's Plan, die in der angenommenen Tracht einer Pilgerin ihres Gatten wieder habhaft zu werden und die ihr vorgeschriebenen, unausführbar erscheinenden Bedingungen ihrer Wiedervereinigung zu erfüllen hofft. Shakespeare's Helena wird auf solchen Gedanken und Kalkül erst durch die späteren Umstände geführt.

Akt 3, Scene 5. Aus dem Gespräch einiger Bürgerinnen am Thore von Florenz erfahren wir von dem Ruhme, den sich der französische Graf, d. h. Bertram, im Kriege bereits erworben; aber zugleich erfahren wir von seinen unkeuschen Bemühungen um die Gunst der Diana, einer jungen Florentinerin, bei welcher Gelegenheit der auch hier schon übel berüchtigte Parolles seinen Helfershelfer macht. Mit dem Auftreten der als Pilgerin zu St. Jakob gekleideten Helena erhebt sich die bisherige orientierende Prosa zum Blankvers. Es stellt sich heraus, daß in Florenz die unglückliche Zwangsehe Bertram's bekannt geworden ist, wie es scheint, durch die verleumderischen Aussagen des Parolles, der verächtlich von der Helena gesprochen hat. Die Frauen sehen dann einen Theil der florentinischen Herren vorüberziehen, mit ihnen Bertram und Parolles, welcher Letztere als Kuppler des Ersteren von den erbosten Zuschauerinnen bezeichnet wird. Sodann nimmt Helena das Anerbieten der Mutter der Diana, bei ihr in der gewohnten Herberge für Pilgerinnen zu St. Jakob zu logieren, bereitwillig an. In der Novelle quartiert Giletta sich bei einer armen Wittwe ein, einer Nachbarin der Dame aus guter, aber herabgekommener Familie, um deren Tochter Bertram sich bemüht. Giletta, durch ihre Wirthin von diesen Verhältnissen unterrichtet, begiebt sich zu der Dame und knüpft mit ihr die Unterhandlungen an, deren Verlauf wir später erst bei der Vergleichung der entsprechenden Shakespearischen Scenen betrachten können.

Mit Akt 3, Scene 6 spinnt sich die Intrigue an, mit der die

beiden französischen Edelleute den Grafen Bertram von der aller Welt sonst bekannten Verlogenheit und Feigheit seines Freundes Parolles überzeugen wollen. Die Gelegenheit dazu bietet eine im Gefecht verloren gegangene Trommel, welche Parolles den Feinden mittelst einer besondern Kriegslist wieder abnehmen will. Parolles soll bei dieser seiner Renommage ebenso blamiert und bloßgestellt werden, wie Falstaff in King Henry First Part in seinem Lügenbericht von seinen Heldenthaten bei der Beraubung der Krämer. Freilich hat Shakespeare diese Lieblingsfigur seines Publikums, deren Charakter er schon in den Merry Wives of Windsor bedeutend modifiziert hatte, hier noch viel mehr ummodeln müssen und den gänzlich veränderten Umgebungen gemäß mit einem Stücke seines Fähnrichs Pistol versetzt, wie er diesen in dem französischen Kriege des King Henry V auftreten läßt. Parolles ist so wenig der witzige muntere Gesell, dessen anregender Verkehr für Prinz Heinrich, obwohl er ihn durchschaut, schier unentbehrlich geworden ist, wie der frivole, flache Junker Bertram ein Prinz Heinrich ist. Gerade die Nichtigkeit des Parolles spiegelt die Nichtigkeit seines gräflichen Gönners wieder, der sich nur durch sein Standesbewußtsein und die entsprechende militärische Bravour von seinem Günstling unterscheidet. Das Gespräch, das auch mit dem zu Bertram und den beiden Edelleuten hinzutretenden Parolles in Prosa geführt wird, endet zuletzt mit dem Blankvers, wenn der Graf die junge Florentinerin, den Gegenstand seiner Nachstellungen, seinen Kameraden zeigen will. Wir erfahren dabei, daß Diana bisher alle durch Parolles ihr überbrachten Geschenke und Briefe des Grafen zurückgesandt hat, und wir gewinnen damit den Uebergang zu der folgenden Scene. Helena's Unterhandlung mit der Wittwe in Betreff der Rolle, welche Diana dem verliebten Grafen gegenüber zu spielen hat, bis zu dem Momente, wo die verlassene Gattin an ihre Stelle treten will, verläuft ungefähr in derselben Weise wie in der Novelle, nur daß dem Grafen die Bedingung auferlegt wird, den Ring, den er am Finger trägt, ihr zu schicken, ehe er seines Wunsches theilhaftig werden kann. Shakespeare läßt Diana, die in der Novelle weiterhin ganz verschwindet, hier thätiger eingreifen. In einer folgenden Unterredung mit dem Grafen verlangt sie nämlich als ihren Minnesold den betreffenden Ring, den er ihr denn auch nach längerem Widerstreben einhändigt. Einen andern Ring will sie ihm dafür in der Nacht ihrer Zusammenkunft an den Finger stecken als ein Erkennungszeichen für

die Zukunft. Damit deutet unser Dichter im Voraus den Zusammenhang der Verwechselung beider Ringe an, die, wie wir sehen werden, in der letzten Scene des Dramas zum Austrage gelangt. — In dem folgenden Monologe der Diana erfahren wir, daß Bertram ihr geschworen hat, sie zu heirathen, wenn seine Gattin erst todt sei — ein Schwur, an dessen Erfüllung er aber schwerlich jemals im Ernst gedacht hat. Wenn Diana endlich aus Bertram's treulosem und wankelmüthigem Charakter auf den der Franzosen überhaupt schließt in den Worten: *Since Frenchmen are so braid*, so dürfen wir auch darin vielleicht die eigne Ansicht Shakespeare's von den Schattenseiten des französischen Nationalcharakters finden.

Dieser Scene zwischen Bertram und Diana geht als die erste des vierten Aktes die Fortsetzung des gegen Parolles eingefädelten Anschlages voran. Er hatte damit geprahlt, daß er die verlorengegangene Trommel dem Feinde wieder abnehmen wolle, obwohl er sich der Unmöglichkeit eines solchen Wagnisses sehr wohl bewußt war, und er überlegt nun neue Finten, sich aus der Verlegenheit zu ziehen. Da wird er bei nächtlicher Weile von den vermeintlichen Feinden, d. h. von den beiden französischen Edelleuten und deren Soldaten überfallen und geblendet. Um unerkannt zu bleiben, reden sie in einem selbsterfundenen Kauderwelsch mit ihm, zu dessen Verständniß ein fingierter Dolmetscher dienen muß. Wie Parolles' Monolog vor diesem Ueberfall an ähnliche Monologe Falstaff's erinnert, so erinnert diese Dolmetscherscene an eine ähnliche mit Pistol in King Henry V, nur daß dort statt des Jargons das Französische selbst verdolmetscht wird.

Wie Shakespeare Bertram's Charakter auffaßt und wie ernst er selbst sittliche Verhältnisse beurtheilt, das spricht sich deutlich zu Anfang der dritten Scene des vierten Aktes aus in einem Dialog der beiden französischen Kavaliere. Bertram's Anschläge auf Diana's Keuschheit, die in dieser Nacht gelingen sollen, werden da eben so schonungslos verdammt, wie sein Verfahren gegen seine vortreffliche Gattin. Von der Letzteren berichtet der erste Edelmann dem zweiten, daß sie nach der Vollendung ihrer Pilgerfahrt gestorben sei. Diese Nachricht, fährt der Berichterstatter fort, sei dem Grafen bereits zugegangen — wie der Andere vermuthet, zu seiner großen Genugthuung. In der That denkt Bertram jetzt nach Beendigung des Krieges an eine baldige Rückkehr nach Frankreich. In der Novelle entschließt er sich dazu auf die bloße Kunde, daß Giletta von Roussillon sich entfernt habe. Von ihrem

angeblichen Tode verlautet dabei in der Novelle Nichts. Zu den beiden Edelleuten tritt nun der Graf, der Alles zu seiner Abreise fertig gemacht, u. A. auch, wie er sagt, seine todte Frau betrauert hat. Zu den geringfügigeren Geschäften, die er außerdem noch besorgt hat, zählt er andeutungsweise sein Rendezvous mit der vermeintlichen Diana, von welchem er fürchtet, er werde noch später davon hören — eine Shakespearische Anticipation dessen, was für den letzten Akt vorbehalten bleibt. Dabei freut Bertram sich auf das Verhör, das nunmehr mit dem getäuschten Parolles fortgesetzt werden soll in der früheren Weise mit Hinzuziehung eines fingierten Dolmetschers. Parolles wird auch nach den beiden anwesenden Edelleuten befragt, deren Charakter er denn nach besten Kräften verleumdet. Auch ein bei ihm gefundenes Papier wird produziert und verlesen. Es ist ein Liebesbrief in Versen von Parolles an Diana gerichtet, zugleich eine Warnung vor dem liederlichen närrischen Grafen Roussillon, den Parolles in seinem mündlichen Kommentar dazu erst recht gründlich schlecht macht. Nachdem Parolles dann als Hochverräther mit dem Tode bedroht ist, wird ihm die Binde abgenommen, und er erkennt in den vermeintlichen Feinden seine eignen Landsleute, die ihn mit Schimpf und Schande fortjagen. In seinem Schlußmonolog hält er seine bisherige Rolle für ausgespielt, will aber doch den Andern folgen nach Frankreich — eine Andeutung von Seiten des Dichters, daß wir den Lump dort abermals in veränderter Gestalt sehen werden. — Zur Rückkehr nach Frankreich rüstet sich in der folgenden vierten Scene auch Helena, um in Begleitung der Diana und ihrer Mutter vor dem Throne des Königs ihr Recht in Anspruch zu nehmen. In der Novelle konnte von diesem Appell an den König schon deshalb keine Rede sein, weil dieser überhaupt in ihr nicht weiter vorkommt, so nothwendig dessen Wiedererscheinen bei seinem früheren thatsächlichen Eingreifen auch sein mag. In der Novelle verabschiedet Giletta sich einfach von den reichlich belohnten beiden Frauen, wartet dann für sich allein ihre Niederkunft in Florenz ab und reist endlich mit einem Zwillingspaar, das dem Vater sprechend ähnlich sieht, nach Frankreich ab. Bei Gelegenheit eines großen Festes, das der Graf Roussillon giebt, tritt sie plötzlich in ihrem Pilgerkostüm unter die Gäste, ihre Zwillinge auf dem Arm, mit dem Ring des Grafen am Finger und mahnt ihn an sein Versprechen. Nachdem sie ihre bisherigen Schicksale erzählt hat, nimmt der Graf zur Freude der anwesenden Gäste sie als seine

rechtmäßige Gattin auf, und Alles endet in allgemeinem Wohlgefallen.

Mit einem so undramatischen Abschlusse, wie der Novellist ihn sich in seiner naiven Weise verstattete, durfte unser Dichter sich natürlich nicht abfinden. Der König, der den Knoten der Ereignisse durch die erzwungene Vermählung Bertram's geschürzt hatte, mußte ihn auch wieder lösen und seiner Lebensretterin den ihr gebührenden Zoll der Dankbarkeit nachhaltiger entrichten, als es ihm vorher gelungen war. Ebenso mußte Bertram sein an der verlassenen Gattin begangenes Unrecht empfindlicher büßen und sühnen, als der Novellist in seiner einfachen Manier es für erforderlich erachtet hatte. Dieser tieferen Erkenntniß Shakespeare's verdanken wir denn einen Schlußakt dieses Dramas, der in einzelnen Theilen freilich an die letzten Wiedererkennungsscenen mancher anderer seiner späteren Schauspiele erinnert, aber dabei an neuen Verwicklungen und Ueberraschungen dieselben leicht übertreffen möchte. Zugleich kam es darauf an, die in der Novelle fehlenden Figuren, welche Shakespeare von vornherein seinem Schauspiel eingefügt hatte, auch an diesem vielbedeutsamen Abschluß der dramatischen Handlung wieder eingreifend theilnehmen zu lassen. Alle diese Personen glauben sämmtlich, wie Bertram, an die Kunde vom Tode der Helena, wie wir aus dem Gespräch der Gräfin Roussillon mit Lafeu in der fünften Scene des vierten Aktes erfahren. Der aus Italien mit kriegerischen Lorbern heimkehrende Bertram soll wieder vom Könige zu Gnaden aufgenommen und auf den Vorschlag Lafeu's mit dessen Tochter vermählt werden. Diese Verlobung, mit welcher die Gräfin völlig einverstanden ist, soll in Roussillon selbst stattfinden unter Beisein des Königs, der auf der Reise von Marseille nach Paris in Roussillon mit dem aus dem florentinischen Feldzuge heimgekehrten Bertram zusammentreffen wird.

Der großen Schlußscene, die mit ihren überraschenden Wechselfällen und Wiedererkennungen an die letzten Scenen in andern Shakespearischen Dramen der mittleren und späteren Zeit unseres Dichters erinnert, gehen zwei kleinere Scenen voran, die als Vorbereitung auf die letzte dienen müssen. In der einen übergiebt Helena einem Edelmann, dem sie früher am französischen Hofe begegnete, eine Bittschrift an den König, ehe sie ihn selber in Roussillon erreichen kann. Die andere Scene führt uns den jämmerlich, auch in seinem äußeren Habitus heruntergekommenen Parolles vor, wie er in

Roussillon demüthig die Gunst Lafeu's anbettelt und nebenher von dem Hausnarrn der Gräfin verhöhnt wird. Das abermalige Auftreten des prahlerischen, bloßgestellten Abenteurers an einem Orte, wo er doch Nichts mehr zu hoffen hatte, rechtfertigt sich weiterhin dadurch, daß er in dem schließlichen Zeugenverhör zwischen Bertram und Helena auch noch eine Rolle spielen muß. — Die letzte Scene führt uns zunächst den König im Gespräch mit der Gräfin und Lafeu vor. Dem zu ihnen tretenden Bertram wird die Verzeihung seines Herrn in Erwägung seiner im Kriege bewiesenen Bravour angekündigt und zugleich seine Verlobung mit Lafeu's Tochter, auf welche schon früher hingedeutet worden, ihm vorgeschlagen. Bertram nimmt den Vorschlag nicht nur so bereitwillig an, wie Claudio in Much Ado About Nothing die Verlobung mit Leonato's Nichte an Stelle der todtgeglaubten Hero, sondern er geht noch darüber hinaus in der Betheuerung, daß er diese Maudlin genannte Tochter Lafeu's von jeher geliebt und um ihretwillen die Helena, die er jetzt nach ihrem Tode liebe, verschmäht habe. Charakteristisch ist diese doppelte Lüge Bertram's, freilich nicht die einzige, auf der wir ihn vorher und nachher ertappen. Der Grund, weshalb Bertram die Helena verschmähte und von sich stieß, war ja lediglich, wie aus seinen früheren Reden und Monologen erhellte, sein Ahnenstolz, der verächtlich auf die arme Tochter eines Arztes herabblickte. Von einer geheimen Liebe zu einer Andern, zu dieser Maudlin, hatte er sich vorher nicht das Geringste merken lassen. Eine zweite Lüge folgt denn auch bald der ersten auf dem Fuße, wenn er den Ring, den Helena unter der Maske der Diana in der Brautnacht ihm an den Finger gesteckt hat, für ein Liebespfand erklärt, das ihm eine Florentinerin aus dem Fenster zugeworfen habe. In der Novelle war nur von einem Ringe die Rede, dem im Hause der Grafen von Roussillon altvererbten Familienstücke: demselben, den auch im Drama später Helena als ein Belegstück zur Ueberführung ihres Gatten vorweist. Unser Dichter hat sinnreich zu diesem Ringe Bertram's noch einen zweiten Ring gefügt, den Lafeu und der König als der Helena gehörig bestimmt erkennen. Dieser Gegensatz wird von Shakespeare noch weiter geführt durch die Erinnerung des Königs, daß die Helena erklärt habe, ihren Ring nicht eher von ihrem Finger zu lassen, als bis sie ihn ihrem Gatten im Ehebette gegeben. Bertram hält ihn natürlich für ein Geschenk der vermeintlichen Diana, und sein Leugnen, daß Helena ihn jemals besessen, bringt den König

auf den argen Gedanken, daß Bertram selbst die ihm so tödtlich verhaßte Gattin aus dem Wege geräumt haben möchte. Bis auf Weiteres wird Bertram denn von einer Wache abgeführt. Mittlerweile zieht sich ein neues Ungewitter über seinem Haupte zusammen. Die dem Könige überreichte Bittschrift rührt von Diana her, welcher Graf Roussillon unter dem Versprechen, sie zu heirathen, die Ehre geraubt habe, welche er jetzt als Wittwer ihr wieder erstatten soll. — In Folge davon wird der von der Wache zurückgebrachte Bertram mit Diana, die in Begleitung ihrer Mutter auftritt, konfrontiert. Er scheut sich nicht, Dianen's Betheuerungen gegenüber sie für eine gemeine Metze zu erklären, deren Gunst er mit dem ganzen Feldlager getheilt habe. Da weist Diana seinen Ring vor, den die Gräfin als den altvererbten ihres Hauses anerkennt. So räumt denn Bertram ein, der Diana den Ring als Bedingung ihrer Hingabe an ihn eingehändigt zu haben, die jeder Andere, meint er, weit wohlfeiler hätte haben können. Zur Kontrolle wird dann jener andere Ring produziert, den der König als einen der Helena gehörigen vorher an Bertram's Finger erkannt hatte; denn laut einer folgenden Aussage des Königs war er selbst es, der der Helena den Ring verlieh. — Zwischen diese bis dahin noch unaufgeklärten Wirren tritt nun das Zeugniß des Parolles, das, zweideutig wie es in Betreff etwaiger redlicher Absichten Bertram's auf den Besitz der Diana lautet, doch nur die Diana selbst verdächtigt, so daß sie, da sie sich nicht über ihr Anrecht an den Ring ausweisen will, schon in's Gefängniß wandern soll. In dieser Bedrängniß läßt sie durch ihre Mutter ihre Bürgin, d. h. Helena, herbeiholen und entdeckt noch vor deren Auftreten nicht nur das wahre Sachverhältniß, sondern auch Helena's gegenwärtige Schwangerschaft. Damit erspart unser Dichter seiner Heldin weiterhin eingehendere peinliche Geständnisse. Sie braucht nur Bertram's bisher der Diana geliehenen Ring vorzuweisen und zugleich den bewußten Brief Bertram's, der, wie wir uns erinnern, seine zwiefache Bedingung ihrer Anerkennung seinerseits enthielt. So ist Alles zu einem guten Ende durchgeführt, und selbst der erbärmliche Parolles wird von Lafeu zu einer Art von Gnade angenommen, indem er künftig als dessen Spaßmacher dienen soll. Die Mitgift, welche in der Novelle Giletta der jungen Florentinerin für ihre Rolle bei Bertram zusagt, verspricht ihr passender im Drama der König, der alle seine früheren Zweifel durch die Erscheinung der todtgeglaubten Helena glücklich beseitigt sieht.

Auch alle andern Anwesenden sind ebenso überrascht wie erbaut von diesem glücklichen Ausgange, und nur der am meisten betheiligte Bertram gelobt seine herzliche Liebe zu der so schwer geprüften, so unverdient wiedergewonnenen Gattin für die Zukunft, doch mit der verdächtigen Klausel, wenn sie ihm das Alles deutlich machen könne: Wir sehen an diesem letzten Zuge wie durch das ganze Drama hindurch, daß der Dichter es nirgendwo darauf angelegt hat, vielmehr überall es vermieden hat, Bertram's Charakter aus seiner durchgängigen Nichtigkeit emporzuheben und ihn irgendwie der Liebe eines so idealen, von allen Andern verehrten Wesens, wie die Helena geschildert wird, würdig erscheinen zu lassen. Vielleicht hat Shakespeare solche Alles duldende, Alles wagende Hingebung von weiblicher Seite, gegenüber solcher herzlosen Kälte von männlicher Seite, gerade den Franzosen zutrauen mögen, deren Uebermuth und Frivolität er von seinem englischen Standpunkte aus eben vorher in seinem King Henry V seinen Zeitgenossen vorgeführt hatte.

Wie alle Dramen Shakespeare's hat auch das hier besprochene von Seiten der deutschen Kritik die eingehendsten Betrachtungen hervorgerufen; und gerade das psychologische Problem, eigenartig wie es von unserm Dichter aufgestellt und durchgeführt ist, mußte zu Deutungsversuchen anregen, die mehr oder weniger auf eine Apologie des Charakters der Helena in All's Well That Ends Well hinauslaufen. Ich verweise daher auf die gediegenste und erschöpfendste Behandlung dieses Themas aus der Feder des verehrten Freundes und Kollegen Karl Elze in dem siebenten Bande unseres Jahrbuchs, später abgedruckt in seinen „Abhandlungen zu Shakespeare“ (Halle, 1877). Wie Elze in diesem an Gisbert Vincke bei Gelegenheit der Weimarischen Aufführung des von Vincke bearbeiteten Ende gut, Alles gut gerichteten Sendschreiben der Reihe nach die Urtheile seiner Vorgänger in der Kritik des betreffenden Schauspiels sorgsam zitiert und gewürdigt hat, so würde man vielleicht ein gleiches Verfahren meinerseits Elze's abschließendem Aufsatze gegenüber erwartet haben. Aber es kam mir auf eine unabhängige Entwickelung meiner eigenen Auffassung an, unbekümmert um etwaige Begegnungen mit, oder Abweichungen von den Auffassungen anderer Kritiker. Bezugnahmen auf solche, auch

der maßgebendsten Art, würden mich nur abgelenkt haben von dem doppelten Gesichtspunkt, den ich in's Auge gefaßt hatte: einerseits den Zusammenhang des Shakespearischen Dramas mit der Paynter'schen Novelle auf Schritt und Tritt nachzuweisen, und andererseits in fortschreitender Analyse Shakespeare's Technik auch in diesem Schauspiel zu erforschen, welches bisher eher ein psychologisches, als ein eigentlich dramatisches Interesse, so viel ich ermesse, angeregt hatte.

Das paromiologische Sprachgut bei Shakespeare.[1]

Von

M. C. Wahl.

Wenn Taine in seiner Geschichte der englischen Literatur ɔei Vorführung des großen Dramatikers[2]), den er mit einer gewaltigen, hochragenden Eiche vergleicht, zu der alle Pfade des Valdes führen, unmittelbar darauf das Bekenntniß ausspricht: Hochtönende Phrasen und Lobsprüche sind nicht geeignet, ihm erechtigkeit widerfahren zu lassen; er bedarf nicht des Lobes, ɔndern des Verständnisses, und er kann nur mit Hilfe der Wissenhaft verstanden werden", so dürfte sich dieses Urtheil nicht nur

---

.[1]) Vorstehende Abhandlung ist bereits in den Jahresberichten der höheren ndels-Fachschule zu Erfurt (XVI 1883, XVII 1884, XVIII 1885, XIX 1886) hienen und mit dem erforderlichen sprachvergleichenden Apparate ausgetet worden. Um für die Zwecke des Shakespeare-Jahrbuches eine prägnan- Darstellung zu schaffen, sind auf Wunsch der Redaktion jene sprachverhenden Versuche ausgeschieden und nur die für das englische Idiom geradezu tbehrlichen Citate beibehalten worden. In den Noten finden sich jedoch rforderlichen Hinweise auf das sprachvergleichende Material obiger Ausgabe rkt, die aus den Bibliotheken der Universitäten und höheren Lehranstalten ebhaber leicht zu beschaffen ist.

Die Anfänge und die Renaissance-Zeit der englischen Literatur von ne; deutsche Ausgabe von Leopold Katscher, Leipzig 1878; S. 463.

von den Werken des Dichters nach ihrer gesammten Konzeption, Durchführung und Vollendung behaupten lassen, sondern ebensowohl von dem speziell spirituellen Gehalte der einzelnen Schöpfungen, wie er uns in jenen theils lyrisch-, theils episch-didaktischen Ergüssen entgegentritt, die wir als den Sentenzenschatz Shakespeare's zusammen zu fassen pflegen. Ist die Sentenz im Drama, um mit Thümmel zu reden[1]), „als die über das Stoffliche Herr gewordene Idee zu bezeichnen, als die geistige Einkehr der Handlung in sich selbst, als die Paraphrase des Pragmatischen“ — so können wir diese umfassende Definition recht wohl als das charakteristische Merkzeichen des Shakespeare'schen Sentenzenschatzes im Allgemeinen acceptieren. Wohl aber ist bei einem Dichter wie Shakespeare, der mit seiner gesammten Konzeptionsweise und mit dem tiefsinnigen Gehalt seiner individuellen Reflektionen einer universellen Gedankenrichtung angehört, die Sentenz im allgemeinen Sinne durchaus von der im engeren Sinne, von der sprichwörtlichen Sentenz, zu unterscheiden. Mit dieser athmet der Dichter nicht blos volksthümliche Anschauungen aus, wurzelt er nicht nur im heimatlichen Boden der Volkssprache und Volksgesinnung, sondern es ist dieser Theil seines Gedankenschatzes eigentlich der Materie nach nicht einmal als sein geistiges Eigenthum zu betrachten. Zählt dieser Theil des sprichwörtlichen Sprachgutes aber wie bei unserem Dichter nach Tausenden volksthümlicher Gedanken und erstreckt sich als Gewebe fast gleichmäßig über seine gesammten Schöpfungen, indem es seine eigenen Reflektionen umspannt, seine eigenen Auseinandersetzungen durchdringt und häufig genug in seinen geistreichsten Anschauungen, in seinen herrlichsten Reminiszenzen gipfelt, so muß der sprichwörtliche Antheil jener Sentenzen sich auch als besonderes Gepräge bezeichnen und herausheben lassen. Daß wir mit dieser Behauptung oder noch mehr mit diesem thatsächlichen Versuche keineswegs das Eigenthumsrecht des Dichters anzutasten oder zu schmälern beabsichtigen, liegt auf der Hand. Vielmehr gedenken wir bei der gänzlichen Unbekanntschaft mit der Arbeitsmethodik des Dichters die Eingangspforte zu seiner geweihten Werkstatt ein wenig zu lüften, indem wir erkennbares, nachweisbares Arbeitsmaterial, das der Dichter aus dem Volksmunde oder aus volksthümlichen Schriften benutzt und herangezogen hat, auch auf diesem Gebiete herbeizutragen suchen, wie dies der Wissenschaft und

[1]) Julius Thümmel: Ueber die Sentenz im Drama etc. Jahrbuch XIV 101 ff.

der unermüdlichen Shakespeare-Forschung bezüglich der enthüllten Quellenschriften für Inhalt und Diktion seiner Schöpfungen an der Hand historischer, linguistischer und archäologischer Studien gelungen ist.

Wenn man daher mit Recht behaupten darf, daß jener gewaltige Dichtergeist durch den eigenthümlich spirituellen Gehalt seiner Ausdrucksformen, durch seine frappanten und blühenden Sprachbilder nicht nur die Neubildung und Umformung des angestammten Sprachgenius herbeigeführt, sondern durch die Macht der von ihm eigentlich erst geschaffenen Sprachkunst dem heimatlichen Idiome einen ebenso idealen, wie volksthümlichen Standpunkt angebahnt habe, so trägt die Benutzung und eigenartige Verwendung des in dem „lyrischen Prachtgewebe“ seiner Sentenzen erscheinenden parömiologischen Sprachgutes keinen geringen Antheil an diesen Errungenschaften.

Erst durch den Nachweis derjenigen Beiträge, welche der Volkssprache ursprünglich zugehörten, und die der Dichter aus dem Volksmunde entlehnt oder aus volksthümlichen Schriften tradirt und mit genialer Apperception durchdrungen und überarbeitet hat, ist es möglich, mit Erfolg an jene eigenthümliche Charakteristik heranzutreten, die er seinen dichterischen Schöpfungen ganz besonders durch das sprichwörtliche Gepräge seiner Sentenzen verliehen hat.

Wir haben es uns demnach zur Aufgabe gestellt, in vorliegenden Studien zu erweisen, wie der Dichter sich mit den eigenen sprachlichen Schöpfungen zur Tradition des bereits vorhandenen und volksthümlich gewordenen Sprachapparats verhält, indem wir zunächst diejenigen Merkzeichen und Erscheinungsformen aus den Werken des Dichters als Erkennungsmomente des sprichwörtlichen Materials heranzuziehen suchen, wodurch wir die Sprichwörtlichkeit des volksthümlichen Sprachgutes überhaupt in seinen verschiedenartigen Nuancierungen zu erkennen und festzustellen vermögen. Nur durch die Scheidung des überkommenen und durch Ueberlieferung erkennbaren Sprachgutes läßt sich der Zusammenhang jener, dem Volksmunde entnommenen Sprachströmungen bestimmen, und der eigene Antheil eines Autors wie Shakespeare an der Fortentwickelung des Sprachgenius ermessen, um dessen universelle Verdienste an der Hand wissenschaftlicher Thatsachen auch auf diesem Gebiete festzustellen.

I.

Nach dem Vorgange Ray's[1]) und Fuller's[2]) bezeichnen wir das sprichwörtliche Gebiet innerhalb der englischen Parömiologie seinem Inhalte nach durch verschiedene Kategorien. Je nachdem sich die theils episch-, theils lyrisch-didaktischen Spenden als Devisen der Moral und Ethik, als Sinnsprüche der Psychologie und Metaphysik, oder als Sentenzen einer ausgeprägten Gnomologie, als Kernsätze der Beobachtung und Erfahrung, als Maximen und Lebensregeln einer prägnanten Volksweisheit, oder auch nur als witzige Pointen, als komische und humoristische Aperçus, als Einfälle der praktischen und sachgemäßen Volksklugheit, oder als bloße, dem planen Allerweltsverstande zugehörende „Alltagsworte" erkennen lassen, werden sie in den gedachten Sammlungen als *Proverbial Sentences, Proverbial Sayings, Proverbial Observations, Proverbs that are Entire Sentences, Old Saws, Joculatory Proverbs, Proverbial Phrases and Periphrases, Proverbial Similes etc.* zusammengestellt, oder nach anderweitiger Gruppierung als *Proverbial Rhymes, Doggerels, Instances, Adages, Metaphors, Rules, Morals, Maxims, Weather-Lore, Precepts, Home-truths etc.* aufgeführt. Fast allen diesen Gattungen des sprichwörtlichen Gebietes, die in dem Begriffe[3]) Proverb

---

[1]) John Ray (1628—1705): A Compleat Collection of English Proverbs by the late Rev. and learned J. Ray M. A., Fellow of the Royal Society, and Author of the Historia Plantarum and Wisdom of God in the Works of Creation. The Fourth Edition. London, printed for W. Otridge, opposite the North Side of the New Church in the Strand 1798. Die ersten Editionen von 1670 und 1678 dieser berühmten Sammlung besorgte der Autor selbst. Eine dritte Auflage, die mehr als Auszug der beiden ersteren gelten darf, erschien 1742, während die erwähnte vierte Ausgabe wesentlich vervollständigt und verbessert wurde (augmented with many hundred words, observations etc.). Auf die 1813 von J. B. besorgte fünfte folgte die 1855 von Henry G. Bohn unter verändertem Titel herausgegebene und bedeutend vermehrte sechste Edition: A Handbook of Proverbs. Comprising an entire Republication of Ray's Collection of English Proverbs etc. In der endlich von W. Carew Hazlitt, London 1869, herausgegebenen Sammlung: English Proverbs and Proverbial Phrases, collected from the most authentic sources etc., bildet wiederum die Ray'sche Sammlung in der von Bohn erweiterten Gestalt den eigentlichen Grundstock der gesammten Kompilation, die aber durch neue Beiträge und durch zahlreiche Verweise auf die englischen Quellen ihre Verdienste hat.

[2]) Thomas Fuller's Gnomologia, die 1732 unter dem vollständigen Titel erschien: Adages and Proverbs with Sentences and Witty Sayings, Ancient and Modern, Foreign and British, collected etc.

[3]) Bezüglich der Umgrenzung des allgemeinen Begriffes „Sprichwort" verweisen wir auf unser „Sprichwort der neueren Sprachen", Erfurt 1877.

gipfeln, und die noch in der Gegenwart zum großen Theile die logische und rhetorische Bezeichnung des vielseitigen Sprichwortes ausmachen, begegnen wir beim Dichter, wenn er sie auch nicht ausdrücklich oder nur selten nach jenen Kategorien hervorhebt. Auch die bestimmten kunstgemäßen Redefiguren, in denen sich die Sprachbilder und Ausdrucksformen seiner lebhaften und feurigen Phantasie zu ergehen pflegen, hat sich Shakespeare in ausgiebiger Weise angeeignet und verwendet sie zum formellen Reize seiner Darstellungen mit solch meisterhaftem Geschick, wie wir dies bei keinem seiner Vorgänger oder Zeitgenossen vorfinden, wenn wir auch von vornherein konstatieren müssen, daß unter ihnen vornehmlich George Peel, Thomas Lodge, Christopher Marlow, Thomas Dekker und Andere sprichwörtliches Material in ihren dramatischen Erzeugnissen vielfach verwendet, und namentlich John Lyly und Robert Greene — der noch vielfach verkannte Sittenschilderer

S. 3 ff., und auf unsere „Englische Parömiographie vor Shakespeare", Erfurt 1879, S. 13, Note 6. — Den dort erwähnten Definitionen englischer Autoren fügen wir hier noch die Erörterungen Hazlitt's (English Proverbs and Proverbial Phrases, London 1869, Preface VIII) hinzu, der das Sprichwort als *expression or combination of words conveying a truth to the mind by a figure, periphrasis, antithesis or hyperbole* kennzeichnet und weiter bemerkt: *A proverb should have a figurative sense, an inner sense or an approximate sense — a statement of a fact clothed in the figure of an apparent contradiction. — Proverbs stand, so to speak, on great punctilio, the utmost nicety is demanded in preserving the exact form of the saying „ipsissimis verbis"; the sentence must be letter-perfect; we must not for the sake of euphony or elegance of diction, ring the changes on it for any consideration. As in a puzzle, every part fits with precision into its proper place, and does not fit at all into any other. Alter a single word and the charm vanishes. — The form which custom has sanctioned and to which the popular ear has been educated slowly and surely, is the true form, the only form.* Wenn wir einige Thesen über die sprichwörtlichen Elemente eines bekannten englischen Parömiologen der Gegenwart bereits hier vorausschicken, so geschieht dies namentlich zur Vervollständigung jener Voraussetzungen, die bei parömiologischen Studien Shakespeare's unerläßlich sind, auf deren Erörterung und Polemik wir aber in dieser Arbeit nicht eingehen dürfen. So kann allerdings die Unveränderlichkeit des tradierten sprichwörtlichen Wortlauts als ein erhebliches — nicht wesentliches — Erforderniß der Sprichwörtlichkeit betrachtet werden; jedoch durchaus unter bestimmten Beschränkungen; denn schon die Synonymik verschiedener Versionen eines und desselben volksthümlichen Gedankens würde jenes Axiom durchbrechen. In welchem Gegensatze sich übrigens jene Auslassungen über kategorische Erfordernisse der Form des Sprichwortes gegenüber den volksthümlichen Traditionen unseres Dichters befinden, ohne ihren parömiologischen oder parömiographischen Werth zu beeinträchtigen, wird sich in der Folge aus dem herbeizubringenden Material selbst ergeben.

jener Epoche — auch auf dem volksthümlichen Sprachgebiete Hervorragendes geleistet haben. Von diesen Redefiguren phonetischer, noëtischer und tropischer Art, die nicht nur seinen Sentenzen, Gleichnissen und Reflektionen, sondern vornehmlich auch seinen Sprichwörtern ein eigenthümliches Gepräge verleihen, ohne der ästhetischen Einheit zu schaden, hat er mit Vorliebe Allegorie und Metapher, Hyperbel und Trope, Paradoxe und Ironie verwendet und kultiviert, ohne sich freilich in seinen Erstlingswerken[1]) jener sprachlichen Uebertreibungen ganz entschlagen zu können, welche im Zeitgeschmacke wurzelten und im Euphuismus[2]) ihren Höhepunkt erreichten, während sie in dem spirituellen Sprachgute seiner Meisterschöpfungen nicht nur an die antike Einfachheit grenzen, sondern an rhetorischer Gewandtheit, Reiz und Formvollendung häufig genug seine Vorbilder übertreffen. Ohne diese Formvollendung vielleicht absichtlich zu erstreben und ohne sich der Gewandtheit in jenen Redefiguren bewußt zu sein, hat der Dichter nicht nur zu dem ausgesprochenen Zwecke sich des rhetorischen Apparates bedient, um das dem Volksmunde entnommene sprichwörtliche Sprachgut mit poetischer Licenz auszustatten, sondern hat es auch durch ausdrückliche Hervorhebung in den Vordergrund gewiesen, wie wir dies vornehmlich bei den sprichwörtlichen Kategorien hier zu beobachten haben.

Die Darstellungsweise des Sprichwortes ist jedoch bei Shakespeare nicht der Art an bestimmte Redeformen gebunden, daß man fest ausgeprägte Gesetze für die Zusammengehörigkeit des Stoffes und der Form aufzustellen vermöchte, um das sprichwörtliche Sprachgut nach seiner Gesammtheit zu bezeichnen oder hervorzuheben. Nur gewisse übersichtliche Normen sind vorhanden und vereinzelt bei dem immensen Gewebe der sprichwörtlichen Tradition vom Dichter verwendet worden, keineswegs aber um bestimmte sprichwörtliche Gattungen zu formulieren, oder die einzelnen Verzweigungen des volksthümlichen Sprachgutes zu kategorisieren, sondern sie sind — ob zufällig oder absichtlich, ist schwer zu entscheiden — gleichsam als „Erkennungszeichen“ in die Diktion des dramatischen Gewebes vom Dichter mit aufgenommen worden, bieten aber für die parömiologische Forschung wichtige Anhaltspunkte dar, die unseres

---

[1]) Besonders in Pericles, Two Gentlemen of Verona, Taming of the Shrew und Love's Labour's Lost.

[2]) Ueber John Lyly und den Euphuismus, vergl. unser „Die englische Parömiographie vor Shakespeare“ wie oben S. 49 ff.

Wissens bisher noch nirgends beobachtet, oder in ihrem Zusammenhange konstruiert worden sind.

Heben wir daher von den oben benannten Kategorien, die als Erkennungszeichen für die Sprichwörtlichkeit oder als Hinweise für ihre Entlehnung aus der Volksthümlichkeit dienen mögen, zunächst diejenigen hervor, die in des Dichters Werken nur selten Erwähnung finden, und begleiten wir sie zu diesem Zwecke mit je einem entsprechenden Zitat.[1]) Es sind dies die als Instances, Metaphors, Rules, Morals, Phrases und Maxims erwähnten Bezeichnungen.

a) **Instance:** Much Ado about Nothing V, 2.

T. *There's not one wise man among twenty, that will praise himself.*[2])

Par. Unter zwanzig vernünftigen Männern wird nicht einer sich selbst loben.

Spr. Ein vernünftiger Mann wird sich nicht selber loben. (Thür.). —
Man muß sich selber loben, wenn es die Nachbarn nicht thun (ib.). (vergl. Wander III 210, 109; 824, 11.)

M. *An old, an old instance, that lived in the time of good neighbours.*
„Ein altes, altes Sprichwort, das gegolten haben mag, als es noch gute Nachbarn gab."

E. *He dwells far from neighbours that's fain to praise himself.* (Ray 139.) *He hath ill neighbours ff.* (Bohn, Handb. of Prov. 119.) *He has ill neighbours who is forced to praise himself.* (Celakowsky 102.)

Auch a. a. O. findet sich beim Dichter das Sprichwort in abgekürzter Form: *There's no wise man that praises himself*, und im analogen Sinne: *When no friends are by, men praise themselves* (Titus Andronicus V, 3.). Eigenthümlich ist die Verschmelzung des sprichwörtlichen Gedankens mit der Anführungsformel selbst,

---

[1]) Mit T. bezeichnen wir den Originaltext; mit Par. die deutsche Uebertragung vorwiegend nach Schlegel-Tieck; mit Spr. die analogen deutschen Sprichwörter und Redensarten, und wo wir es für zweckdienlich erachten, mit E. die englischen Sprichwörter und Zitate der vor- oder nach-Shakespeareschen Periode. — Das Erkennungs- oder Merkzeichen für die Sprichwörtlichkeit, wie wir es im Originaltexte vorfinden, kennzeichnen wir, wenn wir den Hinweis auf den Volksmund für vollständig oder deutlich genug erachten, mit M.; mit A. dagegen, wenn er nur als Andeutung oder Anspielung zu betrachten ist.

[2]) cf. Delius, Shakespeare's Werke II, S. 224, Note 11.

wofür Derselbe wohl bereits im alten King Lear (The true chron. Hist. of K. Leir and his three daughters, 1593 ed. Nichols 1779 S. 388) eine Andeutung vorfand, wenn Cordelia die prahlerischen Betheuerungen der Schwestern mit der Entgegnung abweist:

The praise were great, spoke from mother's mouth,
But it should seem your neighbours dwell far off.

Den Erfahrungssatz, „auf sein Lob selbst bedacht zu sein, wenn dies von Andern beharrlich verweigert werde“, schildert der Dichter in der auf obiges Sprichwort folgenden Auseinandersetzung, von der wir den Dialog und die Parenthese ausscheiden,[1]) umständlicher und sicherlich nicht ohne weitere volksthümliche Anklänge:

„*If a man do not erect in this age his own tomb ere he dies, he shall live no longer in monument, than the bell rings and the widow weeps — an hour in clamour and a quarter in rheum.*[2]) *Therefore it is most expedient for the wise — to be the trumpet of his own virtues.*[3]) „Wer in unserem Zeitalter sich nicht selbst seine Grabschrift aufsetzt, ehe er stirbt, der wird nicht länger im Gedächtniß leben, als die Glocke läutet und die Wittwe weint — eine Stunde läuten und eine Viertelstunde weinen: deshalb ist der beste Ausweg für einen Verständigen, die Posaune seiner eigenen Tugenden zu sein.“

Ausführlicher ergeht sich der Dichter über den Werth des Selbstlobes in einer Antithese aus Troilus und Cressida (I, 3, Schlgw. Aeneas: *Courtiers.*)

The worthiness of praise distains his worth,
If that the prais'd himself bring the praise forth;
But what the repining enemy commends,
That breath fame blows; that praise, sole pure, transcends.
„Des Lobes Würdigkeit verliert den Werth,
Wenn der Gepries'ne selbst mit Lob sich ehrt;
Doch Lob, das vom besiegten Feind erklingt,
Der Thaten Ruf ist's, der zum Himmel dringt.“

An diese schöne Strophe knüpft Agamemnon (weiter unten, Schlgw. *Your minds*) die bemerkenswerthe Sentenz: „*Whatever praises itself but in the deed, devours the deed in the praise.*“ „Wer sich selbst preist außer durch die That, vernichtet die That im Preise.“

---

[1]) Daselbst Schlgw. Benedick: *An old.* Vergl. Delius l. c. Note 13.

[2]) Mit der durch den Druck hervorgehobenen höchst sarkastischen Stelle ist das überall verbreitete Sprichwort zu vergleichen: Wittwenthränen trocknen schnell. (Sprachvergl. s. in Jahresb. XVI, 1883 S. 8 Note 12).

[3]) Ist eine sprichwörtliche Metapher und in allen Sprachen gebräuchlich.

b) **Metaphor:** Twelfth Night or What You Will. I, 3.

T. *Bring your hand in the buttery-bar.*

Par. Ihr könntet sie (die Hand) ein Bißchen in den Keller tragen.

Spr. Seine Hand in die Butte (in den Trog) stecken.

A. *What's your metaphor?* „Was soll die verblümte Redensart?"

Wie die linke und rechte, die kalte und warme und sonstige ›eschaffenheiten der Hand als Metaphern ihre sprichwörtliche Ver-rendung haben, so auch die trockene und feuchte[1]) Hand. Die rockene Hand wird in unserer Sprache theils von unfreiwilligen der zögernd ertheilten Gaben als Metapher im Sprichwort[2]) ge-raucht, theils wie oben für geistige Schwäche; im Englischen da-egen, wie dies aus dem Zusammenhange der Stelle erhellt, auch on körperlicher Gebrechlichkeit.[3]) Sir Andrew versteht jedoch en Sinn der Metapher nicht. Daher dessen Gegenfrage: *What's our metaphor?* und da Maria durch ihre neckische und kurze Ant-'ort *„It's dry, Sir"* ihm nur noch unverständlicher wird, faßt er ie Metapher in ihrer wörtlichen Bedeutung auf und entgegnet um › drolliger: *„Why, I think so; I am not such an ass, but I can ›ep my hand dry"*. Trotz wiederholter Frage, um hinter den :herz zu kommen, scheint ihm dies nicht gelingen zu wollen.

c) **Rule:** King Richard III. II, 4.

T. *Small herbs have grace, great weeds do grow apace.*

Par. Klein Kraut ist fein, groß Unkraut hat Gedeihn.

Spr. Unkraut wächst ohne Saat, gutem Korn es übel gaht (Körte 779. — Wander IV. 1463, 27).

M. *If his rule were true.* „Wär' die Regel wahr."

Dieser sprichwörtliche Reimspruch, der übrigens im analogen nne einer Antithese nur noch wie oben in der deutschen Sprache ıgetroffen wird, besteht aus zwei an und für sich gebräuchlichen prichwörtern. Das erste, *Small herbs have grace,* steht zwar im olksmunde, findet sich aber in keiner englischen Sammlung vor. as zweite, *great weeds do grow apace,* ist in reichen Varianten

---

[1]) *Hot and moist,* Othello III, 4; vergl. die Verwendung dieser Metaphern selbst, Schlgw. Othello: *Give me.*

[2]) „Trockne Hand giebt nicht gern" (vergl. Wan. II. 308, 354).

[3]) Delius l. c. Note 11.

in allen Sprachen vorhanden.[1]) Während der Reimspruch hier vom jungen Herzog von York aus dem blumenreichen Munde Glosters zitiert und gleichsam als eine stehende Redensart Desselben seiner Großmutter, der Herzogin von York, vertraulich mitgetheilt wird, schleudert er das zweite Sprichwort allein weiter unten (III, 1.) in spöttischer Verachtung *(you said)* dem verbrecherischen Onkel selbst entgegen — wozu jedoch der Dichter absichtlich die abweichende Version wählt:

Idle weeds are fast in growth,
„Ihr saget, unnütz Kraut, das wachse schnell",

weil Gloster hiermit den Prinzen von Wales spöttisch zu bezeichnen pflegte. — Daß jedoch die erste Lesart die volksthümliche sei, erhellt bereits aus einem zeitgenössischen Zitat, wo das Sprichwort mit der Anführungsform „*You say true*" lautet: *An ill weed grows apace* (Beaumont and Fletcher, The Coxcomb 1612 ed. Dyce III 186).

Mit dieser Autorität des auf Gloster zurückgeführten Reimspruches *(quoth my uncle Gloster)* befinden sich denn auch die beiden „Merkzeichen", *saying* und *rule*, in Uebereinstimmung, indem sie auf dessen Sprichwörtlichkeit gemeinschaftlich hindeuten wollen, wenn die Herzogin in geistreicher Anspielung die Bewahrheitung von Lebensregeln und Sprichwörtern aus dem gleißnerischen Munde jenes Heuchlers zu bezweifeln scheint:

The saying did not hold
In him that did object the same to thee:
He was the wretchedst thing, when he was young,
So long a growing, and so leisurely,
That, if his rule were true, he should be gracious.
„Das Sprichwort traf nicht zu
Bei ihm, der selbiges dir vorgerückt.
Er war als Kind das jämmerlichste Ding,
Er wuchs so langsam und so spät heran,
Daß, wär die Regel wahr, er müßte fromm sein."

Da Gloster mit dem Reimspruch aber das Heranwachsen seiner jungen Neffen, die beide seinen ehrgeizigen Plänen hindernd im Wege standen, in ebenso zweideutiger als verächtlicher Weise bespottete, während er selbst, in Anbetracht seiner unansehnlichen

[1]) So im Deutschen und Englischen: „Unkraut wächst unbegossen (überall u. s. w.)" — *Ill weeds grow fast* (Camden, Remaines) (Hazl. 230). — *Wild roots do always sprout.* — *Ill weeds grow apace* (Ray 125). — Schottisch: *Ill weeds wax weel* (Bohn Hb. of Prov. 245). — (Sprachvergl. s. in Jahresb. XVI 1883 S. 10, Note 18).

und verkrüppelten Gestalt, das *Small herbs have grace* in erheuchelter Bescheidenheit für sich zu beanspruchen pflegte, so wirkt die sprichwörtliche Anspielung, die hier mit *rule* lediglich auf das erste Sprichwort bezogen wird, im Munde der eigenen Mutter um so drastischer.

d) **Moral:** King Henry V. III, 6.

T. *Fortune is blind.*[1])
Par. Das Glück ist blind.
Spr. Blindes Glück! — Das Glück ist blind.
M. *Which is the moral of it.*[2]) „Was die Moral daraus ist."
E. *Fortune is blind* (Volksmund).

In dieser drolligen Episode vom Glücke, die Hauptmann Fluellen dem schalkhaften Pistol auf dessen urkomische Meldung vom Schicksal eines Kameraden, der zum Galgen verurtheilt ist, ertheilt, und worin er, auf die hochtönende und durchaus in Bildern und Metaphern gefaßte Meldung seines Untergebenen sich einlassend, diesem in höchst ergötzlicher Weise die bekannten poetischen Attribute der Glücksgöttin zu erklären sucht — in dieser meisterhaft veranlagten kleinen Episode erscheint unser Merkzeichen „*Which is the moral of it*" als ein drastisches Schlagwort für die gewählten Metaphern und sprichwörtlichen Auslassungen über das Glück. Während dies Schlagwort selbst der Sprichwörtlichkeit zugehört, erinnert es zugleich an das bekannte: *That is the humour of it*[3]) „das ist der Humor davon", das als sprichwörtliches Zitat in Aller Munde steht.[4]) Sein Schlagwort rekapitulierend, schließt der mannhafte Kapitän seine Auslassungen mit der Bemerkung: *In good truth, the poet makes a most excellent description of it: Fortune is an excellent moral.* „In wahrem Ernste, von den Poeten sein gar fürtreffliche Beschreibung der Fortuna gemacht; Fortuna, seht Ihr, ist eine fürtreffliche Moral."

---

[1]) Sprachvergl. s. in Jahresb. XVI 1883 S. 11.

[2]) Diese Anführungsformel lautet auch knapper: *The Moral is,* mit der gleichen Beziehung auf ein nachfolgendes Sprichwort. So im pseudon. Edward III, II, 1. 1596 ed. Tauchn. S. 24:

The poets write that great Achilles' spear
Could heal the wound it made: the moral is,
'What mighty men misdo, they can amend.'

[3]) King Henry V. II, 1. — Merry Wives of Windsor I, 3; II, 1. — Aehnlich auch in fragender Form (Measure for Measure III, 2): *The trick of it?*

[4]) Vgl. Büchmann, Geflügelte Worte. 9. Aufl., S. 135.

Auch auf den Ursprung des allbekannten Sprichwortes, das merkwürdiger Weise in den englischen Sammlungen fehlt, weist unser Dichter mit der Bemerkung hin: „*Fortune is painted blind with a muffler before the eyes, to signify to you, that Fortune is blind.*“ „Fortuna wird blind gemalt, mit einer Binde vor ihren Augen, um Euch anzudeuten, daß das Glück blind ist.“ Bei dem zeitgenössischen Dramatiker John Marston (What You Will 1607 I, 1; ed. London 1824. Vol. I) findet sich das Sprichwort in der eigenartig reflektierenden Manier jenes Dichters wie folgt:

Jac. *Fortune is blind.*
Quad. *None but a madman would term fortune blind;*
How can she see to wound desert so right!

und dann im Verlaufe der gleichen Scene der Einwand:

Ha, fortune blind? away,
How can she, hood-wink'd, then so rightly see
To starve rich worth, and glut iniquity?

Der ältesten Zitation desselben bei englischen Autoren begegnen wir jedoch in Thomas Kyd's Spanish Tragedy (1594 Act I ed. Dodsley 1825, Vol. III, S. 109), wobei fast übereinstimmend mit unserem Dichter nicht nur auf den Ursprung des alten Volkswortes zurückgegriffen, sondern der Vergleich auch noch erweitert wird:

Fortune is blind and sees not my deserts:
So is she deaf, and hears not my laments:
And could she hear, yet is she wilful mad,
And therefore will not pity my distress.
„Blind ist das Glück und schaut nicht mein Verdienst,
Auch taub zugleich und hört nicht meine Klagen;
Und hört es auch, so wär' aus Trotz es toll
Und hätte Mitleid nicht mit meinem Weh.“[1])

e) **Maxim**: Troilus and Cressida I, 2.

T. *Achievement is command; ungain'd, beseech.*

Par. Gewähren wird Befehl, Versagen Bitte.

Spr. Besser zehnmal versagen, als einmal gewähren (vergl. Simrock 10890). — Versagen führt zur Bitte, Gewähren wird zur Sitte (Thür.). — Je mehr versagt, desto mehr gebeten; je mehr gewährt, desto mehr getreten (ib). — Versagen ist der Jungfrau (des Weibes) Sitte; doch hat sie's gern, daß man sie bitte. (Vergl. Zingerle 165; Wander IV. 1579, 4.)

---

[1]) Uebersetzung von Prölß, Altenglisches Theater I, S. 22.

M. *Therefore this maxim out of love I teach.*
„Drum folg' ich diesem Spruch der Liebessitte."

Dies vom Dichter elliptisch verwandte Sprichwort, das hier wie in den analogen Sprachen[1]) durchaus antithetisch veranlagt ist, bietet durch seine abgekürzte Form einige Schwierigkeit für das Verständniß dar, zumal die englische Parömiographie nichts Synonymes tradiert zu haben scheint, das sich damit vergleichen ließe. Wahrscheinlich hat Shakespeare, wie wir dies in der Folge recht häufig nachzuweisen Gelegenheit haben werden, mit besonderer Rücksicht auf den Blankvers mit einem ihm bekannten volksthümlichen Gedanken hier diese Kürzung vornehmen müssen, so daß er die für das Kontrarietätsverhältniß erforderlichen Parallelglieder nicht vollständig aufzunehmen vermochte. Delius (l. c. Note 53) umschreibt den Sinn: „Wenn wir erlangt sind, gilt nur Befehl; wenn wir noch nicht gewonnen sind, gilt die Bitte" und folgt in dieser Darstellung einem englischen Kommentare, wo es heißt: *„Men, after possession, become our commanders: before it, they are our suppliants."* Wir möchten vorschlagen, die Ellipse mit Benützung des Verbalsinnes von *„to become"* wie folgt aufzulösen: *Achievement is (becomes) command; ungained thing, beseech,* wodurch der Sinn leicht herstellbar ist, zudem der Ausfall des Zeitwortes in der Antithese der eigentlichen Form der Ellipse adäquat bleibt, ohne den ersteren zu alterieren. Da das Sprichwort hier ausdrücklich als Maxime bezeichnet wird, so bestrebte sich der Dichter, auch die knappe Form jener Gattung festzuhalten, wie sich dies auch bei den übrigen, in seinen Werken reichhaltig vertretenen volksthümlichen Grundsätzen leicht nachweisen läßt.

Daß dies Sprichwort seinem Inhalte nach zu den erotischen Beiträgen gehört, die, das innerste Gemüthsleben berührend und bestimmte Momente vertrauter Gemeinschaft heranziehend, im Sentenzenschatze Shakespeare's wohl am häufigsten beobachtet werden, erhellt nicht nur aus dem Erkennungszeichen selbst, sondern aus dem Gesammttenor der betreffenden Episode (Schlgw. Cressida: *By the same token*), aus der wir des Zusammenhanges wegen die bezügliche Stelle hervorheben:

— She belov'd knows nought, that knows not this, —
Men prize the thing ungain'd more than it is:
That she was never yet, that ever knew
Love got so sweet as when desire did sue.

---

[1]) cf. Jahresb. XVI 1883, S. 12.

Therefore, this maxim out of love I teach,
Achievement is command; ungain'd, beseech.
„Nichts weiß ein liebend Mädchen, bis sie weiß,
Allein das Unerreichte steh' im Preis;
Daß nie erhört, das Glück so groß im Minnen
Als wenn Begier noch fleht, um zu gewinnen;
D'rum folg' ich diesem Spruch der Liebessitte, —
Gewähren wird Befehl, Versagen Bitte.“

Finden sich in der erwähnten Episode selbst mehrere und unmittelbar nach der mitgetheilten Stelle noch das echte Sprichwort: *Things won are done:*[1]) so läßt schon die Schlagfertigkeit obiger Devise, selbst wenn sie nicht mit dem Merkzeichen versehen wäre, auf deren Sprichwörtlichkeit schließen. Erhöht wird diese Behauptung noch, wenn wir uns folgender Sprichwörter erinnern, deren Ursprung ins Mitteldeutsche hinaufragt und deren Anklänge sich bereits im Freidank („Diu wîp man immer biten sol, doch stêt in versagen wol“) und in der Winsbekin („Daz man diu wip sol guetlich biten und lieplich in dem herzen tragen, so suln si zühteclich versagen ff.) vorfinden. Beachten wir ferner die im Volksmunde viel reichhaltiger vertretenen Sprichwörter entgegengesetzten Sinnes[2]), die in mannigfachen Bildern, Gleichnissen und Reimsprüchen im Volksbewußtsein wurzeln[3]) und ziehen aus dem englischen Idiom volksthümliche Dikta der Vor-Shakespeare'schen Zeit heran, deren Sprichwörtlichkeit erwiesen ist,[4]) so erscheint die Konjunktur be-

---

[1]) „Um die erreichten Dinge ist's geschehn.“ — Ueber den Erweis der Sprichwörtlichkeit referieren wir gehörigen Ortes.

[2]) Ein solches findet sich auch bei Shakespeare in Pericles II, 3: *Men take woman's gifts for impudence* mit dem eigenthümlichen Stichwort '*since*', worüber weiter unten. Max Moltke überträgt mit sprichwörtlichem Anflug:
. . . . die Männer haben
Nicht Achtung vor der Frauen dreisten Gaben.

[3]) D. Wenn ein Mädchen lacht, ist sie halb in Verdacht. — Ein Mädchen, die sich schenken läßt (Geschenke nimmt), schenkt wieder.
E. *A maid that laughs, is half taken* (Ray 13). — *A maid that taketh, yieldeth* (ib.). — *A castle that speaketh and a woman that will hear, they will be gotten both* (Hazl. 5). — (Sprachvergl. s. in Jahresb. XVI 1883 S. 14 Noten 25. 26.)

[4]) So aus Warkworth's Chronicle (The Complaint of Scotland 1549 ed. 1801 p. 16) das ausdrücklich als sprichwörtlich bezeichnete Zitat: '*There is ane old prouerb that says, that ane herand damysele and ane spekand castel, sal neuyr end with honour.*' — Aus Wright's und Halliwell's werthvollem Sammelwerk Reliquiae Antiquae Vol. II, S. 195 führt Hazlitt (Engl. Prov. ff. S. 39) folgenden Reimspruch wahrscheinlich in der Uebersetzung an:

gründet, daß der Dichter mit dem als „Maxim“ gekennzeichneten Sprichworte ein älteres Diktum elliptisch verwerthet habe, um sowohl hier als auch bei zahlreichen weiteren Aussprüchen als Primärquelle des sprichwörtlich tradierten Sprachgutes zu gelten.[1])

Aber auch die hauptsächlichsten Gattungsnormen für Sprichwörtliches und für das aus dem Volksmunde entnommene Sprachmaterial, wie Saws, Adages, Sayings, Proverbs und Sentences finden sich zum Hinweise auf die Sprichwörtlichkeit als „Merkzeichen“ vor und zwar theilweise reichhaltiger und vielseitiger ausgeprägt, als wir dies von den obigen Erkennungszeichen zu erweisen vermochten. Selbstverständlich können wir auch hier nur Einzelnes in ausführlicher Bearbeitung hervorheben; und selbst da, wo wir möglichst vollständig auf des Dichters Werke verweisen, um eine Umfassung der betreffenden sprichwörtlichen Kategorie — wie beim Proverb — zu erzielen, vermögen wir auf diesem noch unerschlossenen Gebiete doch nur anregend zu wirken, weil es uns zunächst darauf ankommt, das sprichwörtliche Material des Dichters seiner ganzen Originalität nach und als Ergebniß seiner eigenen Anschauungen vorzuführen. Nach beiden Richtungen hin gelang es ihm, bestimmte Strömungen der Volkssprache für die Kunstform produktiv zu gestalten, um die eigene Individualität an dem spirituellen Gehalte derselben zu bereichern und so den wechselseitigen Strom eines lebendigen Ideenaustausches zu vermitteln. Aus diesen thatsächlichen Erscheinungen ist dann um so leichter auf die Charakteristik des sprichwörtlichen Sentenzenschatzes zu schließen, weil die Konzeption des Dichters dadurch um so besser zu klären und sein eigener Einfluß auf den Volksgeist und auf das angestammte Idiom um so sicherer festzustellen ist.

Was zunächst die Kategorie Saw betrifft, so finden wir zuerst bei Ray unter dieser Rubrik kürzere Reimsprüche und an bestimmte Persönlichkeiten und Verhältnisse gereihete Dikta vereinigt, während in dem zerstreuten sprichwörtlichen Material bei älteren Autoren[2]) unter der Bezeichnung *„an old saw“* Sprichwörtliches mit einer gewissen Vorliebe vermerkt wird. Nachweislich findet

---

A woman that is wilful is a plague of the worst,
As well live in hell, as with a wit that is curst.

[1]) Auf diese Klasse von Sprichwörtern, für die englische Parömiographie höchst wichtig, aber bisher kaum beachtet, kommen wir weiter unten zurück.

[2]) Vergl. unsere englische Parömiographie vor Shakespeare, Abth. II. Fundorte für die zerstreuten Sprichwörter. Erfurt 1880. Art. *Old Saw.*

sich dies Merkzeichen bei Shakespeare nur einmal zur Bezeichnung der folgenden sprichwörtlichen Redensart, während mehrere seiner sprichwörtlichen Beiträge dem obigen Charakter nach in unserer Sammlung selbst als *Saws* nachgewiesen werden sollen.

Saw: King Lear II, 2.

T. *Thou out of heaven's benediction com'st*
To the warm sun[1]).

Par. Du kommst jetzt vom Regen in die Traufe.

Spr. Er ist vom Regen in die Traufe gekommen.

M. *That must approve the common saw.*
„Das muß das allgemeine Sprichwort zugeben."

E. *Out of the frying pan into the fire is the worst* (Bohn H. of Prov. 161). — *He leaps into a deep river to avoid a shallow brook.* — *He got out of the muxy and fell into the pucksey.* — *To fall out of the frying pan into the fire* (Thieme I, 213). — *To escape the rocks and perish in the sands.* — Schottisch: *Out o' the peat-pot into the gutter.* (Düringsf. 65).

Der Gedanke, von einem besseren Zustande in eine schlimme oder gefährliche Lage zu gerathen, oder durch Unerfahrenheit von einer Unannehmlichkeit zur andern zu gelangen, wird vom Volksmunde je nach der sprachlichen Individualität gar mannigfach und sogar in höchst drastischer Weise variiert. Die Variationen dieses sprichwörtlichen Gedankens, der in das graue Alterthum hinaufragt, sind jedoch in analogen Bildern noch viel zahlreicher vertreten, so daß wir uns hier nur auf eine geringe Auslese zu beschränken haben. Die eigenthümliche und gleichsam religiöse Färbung des Bildes bei Shakespeare ist vielleicht nicht ohne Einfluß einer voraufgehenden geistigen Strömung entstanden. „Aus dem göttlichen Segen in die warme Sonne gerathen", diese Kombination läßt sich nur noch einer ähnlichen, älteren zur Seite stellen: *out of God's blessing into the warm sun,* die unser Dichter zweifelsohne nach dem Wortlaute dieser sprichwörtlichen Redensart bei John Lyly (Euphues: the Anatomy of Wit, London 1578) oder bei John Heywood (Proverbs etc. 1562 and Dialogue etc. 1576) um ein Geringes zu Gunsten des Blankverses geändert hat, ohne den traditionellen Sinn selbst irgendwie zu tangieren. Wir theilen die betreffende Stelle aus Heywood hier mit, zumal wir noch häufig bei dem sprich-

[1]) Sprachvergl. s. in Jahresb. XVI 1883, S. 15.

wörtlichen Materiale des Dichters auf ältere Quellen zurückzugreifen haben, die Shakespeare augenscheinlich benützte, wobei er aber, um mit Dickens[1]) zu reden, „die Weisheit der Vorfahren in deren Gleichnissen niemals mit ungeweihten Händen gestört“ oder getrübt hat:

In your rennyng from him to me, ye renne
Out of gods blessinge into the warme sunne.
Where the blynd leadth the blynd, both fall in the dyke,
And blynd be we both, if we thinke us his lyke.

Auch die Kategorie Adage (*adagy*), die zweifellos aus der Latinität in das englische Idiom hinübergewandert ist und wahrscheinlich nach dem Vorgange des Erasmus[2]) die gelehrte Bezeichnung für das volksthümlichere „Proverb“ darstellte, erscheint als „Merkzeichen“ für die Sprichwörtlichkeit nur in den beiden folgenden Zitaten und zwar zunächst als ausgeprägtes Sprichwort.

Adage: King Henry VI, Part III; I, 4.

T. *Beggars mounted, run their horse to death.*

Par. Der Bettler, der Ritter worden, jagt sein Pferd zu Tod.

Spr. Bettler zu Pferd und zu Wagen wollen mit dem Teufel um die Wette jagen[3]).

M. *The adage must be verified.* „Das Sprichwort muß sich bewähren“.[4])

E. *Set a beggar on horse-back and he'll a gallop* (*he will ride to the devil*) (Ray 77). (Bohn, H. of Prov. 70). — *The rustic changed from what he once was. — Deck a hedgehog, and he will seem a lord* (Wordroephe, Spared Houres 1623) (Hazl 109). — *Set beggars a horse-back and*

---

[1]) Dickens, A Christmas Carol in Prose (S. 3): *But the wisdom of our ancestors is in the simile; and my unhallowed hands shall not disturb it, or the country's done for.*

[2]) Cf. unsere englische Parömiographie vor Shakespeare, Abth. I. Die sprichwörtlichen Sammlungen, l. c. S. 58.

[3]) Das deutsche Sprichwort identifiziert gern „Bauer und Bettler“, wie dies bei der ehemaligen Geringschätzung jenes Standes nicht auffallen darf. „Der Bauer (Bettler) hoch zu Pferd dünkt sich 'nen Ritter werth.“ — „Setz den Bauer (Bettler) hoch zu Roß, so scheint er wie'n Edelmann groß.“ — „Setz den Bauer hoch aufs Pferd, so ist sein Nachbar kein Pfifferling werth“ (Thür.). — (Sprachvergl. s. in Jahresb. XVI, 1883, S. 16 u. 17.)

[4]) Sehr ähnlich lautet diese Anführungsformel in dem bereits oben erwähnten Edward III (1596 ib.) gelegentlich eines Sprichworts: *Now is the proverb verify'd in you*“.

they'll ride (Mit der Formel *the old proverb* in Thomas Lord Cromwell 1603 IV, 2, ed. Tauchnitz S. 110).
Schottisch: *Set a beggar on horse-back e' ll ne'er bin till he be a-gallop.*

Das Sprichwort findet sich zuerst bei John Heywood (Dialogue and Epigrams upon Proverbs[1]): „*Set a beggar on horse-back and he will gallop*", wird jedoch nach des Dichters Fassung auch noch in der Gegenwart zitiert.

Aeltere Aussprüche aus dem Volksmunde der neueren Sprachen, welche die Ueberhebung niedrig Geborener geißeln, sobald sie über ihren Stand hinausragen, nehmen in der volksthümlichen Literatur der „Schelme" (*villain* und *beggar, vilain, vilano, villão, villano*) vom 12. Jahrhundert ab bekanntlich einen sehr breiten Raum ein. Bezüglich der hier einschlägigen dramatischen Literatur sei es uns gestattet, aus dem alten anonymen Drama Appius and Virginia (1563 ed. Dodsley XII, S. 341—378), das sich als *Tragical Comedy* geriert, in der That aber zwischen den alten mit Volksscenen reichlich ausgestatteten Moralitäten und den historischen Schaustücken noch die Mitte hält, eine Stelle aus dem Monologe des Clown Haphazard (ib. S. 353) hervorzuheben, als Beleg dafür, mit welchem Pathos jene volksthümliche Partie abenteuerlicher Glücksritter zur Darstellung gelangte:

A ploughman perhaps or ere that he die,
May hap be a gentleman, a courtier or captaine;
And hap may so hazard he may go begging:
Perhap that a gentleman, heyre to great land,
Which selleth his living for mony in hand,
In hazard it is the beying of more:
Perhaps he may ride, when spent is his store.

Mit dem Merkzeichen „*adage*" deutet der Dichter ferner (Macbeth I, 3) in dem sprichwörtlichen Gleichniß:

Like the poor cat i' the adage;
„*Der armen Katz' im Sprichwort gleich*"

auf ein bekanntes volksthümliches Diktum hin, indem er, wie dies nicht selten geschieht[2]), nur das Kernbild heraushebt, das er ent-

---

[1]) Cf. Die englische Parömiographie ff. S. 39 Note 68.

[2]) Vgl. Hamlet III, 2: *While the grass grows.* — Merchant of Venice II, 9: *Thus hath the candle sing'd the moth.* — Merry Wives of Windsor I, 3: *Then did the sun on dunghill shine* u. s. w., die wir a. a. O. besprechen.

weder in den Vordergrund schiebt, um dem Hörer die eigentliche Reminiszenz durch dessen unausbleibliche Schlagfertigkeit zuzuführen, oder um welches er die Fülle seiner Reflektionen so drastisch gruppiert, daß sich die metaphorische Anspielung daraus von selbst ergiebt. Die englischen Kommentare stimmen denn auch darin überein, daß Lady Macbeth hier an das alte englische Sprichwort erinnere: „*The cat would eat fish and would not wet her feet*“[1]), das in diesem Idiome ganz besonders in so vielfachen Varianten vertreten ist,[2]) und das entweder aus dem Frenzösischen[3]) oder aus dem Lateinischen[4]) frühzeitig nach England hinüberwanderte. Zur Zeit Shakespeare's ist es sicherlich so bekannt gewesen, daß die bloße Andeutung genügte, um mit dem Sprichwort zugleich die contradiktatorischen Formeln einer ebenso bekannten Volksmoral zu zitieren, die man den alten Fabeln und Fabelsprichwörtern gern folgen ließ. Jene Exposition stellt denn auch der Dichter seinem sprichwörtlichen Gleichniß[5]) voran, indem es im Texte des Dramas heißt:

Letting „I dare not“ wait upon „I would“,
Like the poor cat i 'the adage.
Muss dir „ich fürchte“ folgen dem, „ich möchte“,
Der armen Katz' im Sprichwort gleich?“

Jene Formeln finden sich zudem schon in einer älteren Version des Sprichworts (John Heywood, Proverbs 1566):

The cat would eat fish and dared not to wet her feet,

sodaß die Vermuthung nahe liegt, der Dichter habe entweder auch hier die ihm zweifelsohne bekannt gewesene Sammlung benutzt, oder die alte und noch jetzt gebräuchliche sprichwörtliche Redensart „*I would, but I dare not*“ „Ich möchte wohl, aber ich kann

---

[1]) In Rel. Ant. I, 207, aus einem Manuskript des 16. Jahrhunderts aufgenommen; bei Heywood, Epigrams upon Proverbs und bei Camden, Remaines 1614, S. 312; cf. auch Dr. Trench: On the Lessons in Proverbs 1853 l. c.

[2]) Die analogen Partien des Sprichwortes cf. in Jahresb. XVI, 1883 S. 18, Note 37.

[3]) Cf. Ray, S. 84: *It should seem we borrowed it of the French.*

[4]) Catus (cattus) amat piscem, sed non vult tangere flumen (Gartner, proverbialia dicteria 1574 p. 105). — Catus amat pisces, sed non vult tingere plantas (?). — „Die Katze frißt gern Fische, will aber nicht ins Wasser“, d. h. Annehmlichkeiten genießen wollen, ohne jegliches Wagniß daran zu setzen.

[5]) Ueber diese hervortretendste Kategorie im sprichwörtlichen Sentenzenschatze unseres Dichters vergl. weiter unten.

(darf) nicht“ von der physischen oder moralischen Unmöglichkeit, gewisse Dinge zur Ausführung zu bringen, aus eigener Initiative herangezogen. Durch diese satirische und an Ironie streifende Verschmelzung aber gelingt es dem Dichter, der Gattin Macbeth's jene dämonische Gewalt der Rede zu verleihen, um den ohnehin zwischen Pflicht und Ehrgeiz schwankenden Than zu solch' verhängnißvollem Verbrechen aufzustacheln. — Daß der Dichter hier ein und dasselbe Merkzeichen bald zur Bezeichnung einer sprichwörtlichen Redensart, bald zur Hervorhebung eines sprichwörtlichen Gleichnisses benutzt, wie sich dies auch bei den folgenden Kategorien herausstellt, spricht um so mehr für die oben aufgestellte Behauptung, daß Shakespeare bei seinen reichhaltigen sprichwörtlichen Beiträgen weder eine strenge Definition des Begriffes „Proverb“ beachtet, noch an bestimmte Kategorien, so bekannt ihm dieselben auch sicherlich gewesen sind, gebunden sein will, sondern daß er die ihm überkommene Tradition des sprichwörtlichen Sprachgutes mit Vorliebe festhält und diese auch feststellt, sobald sie der poetischen Licenz keine lästigen Schranken auferlegt, sondern ihm gestattet, sie bei seinen schöpferischen Intentionen zu verwerthen.

Zu den erkennbaren Partien für die sprichwörtliche Tradition haben wir ferner die als „*Sayings*“ eingeführten Parömien hervorzuheben. Dieser der englischen Sprache ganz eigenthümliche Gattungsbegriff, der „Gesagtes“, „Gesprochenes“, im Volksmunde „Gebräuchliches“ aus dem Kreise der Beobachtung und Erfahrung heranziehen und mit sprichwörtlichen Merkzeichen versehen will, ist trotz seiner Allgemeinheit ein nicht zu unterschätzender Terminus. Dessen Modulationen fließen bereits reichhaltiger als bei den oben erwähnten „Merkzeichen“, sodaß die Mittheilung einzelner Spenden genügen wird, wenn wir hier auf die Wandlungen selbst hindeuten, wie sie sich zur Erkennung des Sprichwörtlichen im Texte vorfinden: *Saying;*[1] *I do now remember a saying*;[2] *The saying—if his rule were true;*[3] *As the saying is;*[4] *The saying is*

---

[1]) Twelfth Night I, 5: *To fear no colours* „Der Trommel folgen“.

[2]) As You Like It V, 1: *The fool doth think, he is wise, but the wise man knows himself to be a fool* „Der Narr hält sich für weise, aber der Weise weiß, daß er ein Narr ist.“

[3]) Vergl. oben S. 53 unter Rule.

[4]) Titus Andronicus V, 1: *To blush like a black dog.* „Erröthen wie ein schwarzer Hund.“

true;[1]) *The old saying is;*[2]) *The ancient saying is;*[3]) *There 's a saying, very old and true*[4]). Kritiker und Sprachforscher sind daher dem Dichter zu Dank verpflichtet, daß er seinen Beiträgen aus dem Volksmunde, wo er irgend Anlaß dazu fand, derartige Andeutungen über Form und Ursprung hinzufügte, welche nicht nur für die Erschließung jener volksthümlich psychologischen Schätze von höchster Bedeutung sind, sondern auch bei korrekter Handhabung auf dem parömiologischen Gebiete Hypothese und Konjektur auf ein Minimum herabdrücken müssen.

Saying: King Henry V. I, 2.

T. *If that you will France win*
Then with Scotland first begin[5]).

Par. So du Frankreich (England) willt gewinnen,
Mußt mit Schottland erst beginnen.

M. *There 's a saying, very old and true.*
„Doch giebt es einen Spruch sehr alt und wahr."

E. *He that would France win, must with Scotland first begin.* (Hazl. 222). — *He that will England win, must with*

---

[1]) Vergl. im Texte S. 67.

[2]) Twelfth Night V, 1: *The third pays for all.* „Aller guten Dinge sind drei." — Two Gentlemen of Verona V, 2: *Black men are pearls in beauteous ladies' eyes.* „Ein schwarzer Mann ist Perl' in Damenaugen." Spr. Nach schwarzen Kirschen steigt man hoch.

[3]) The Merchant of Venice II, 9: *Hanging and wiving goes by destiny* „Freien und Hängen ist eine Schickung." „Die Ehen werden im Himmel geschlossen." — Die ausführliche Behandlung dieses Sprichwortes in unserer englischen Parömiographie vor Shakespeare, Art. Heywood S. 49, No. 30 und Noten.

[4]) Vergl. unter Saying, hier folgend.

[5]) Hazlitt, English Proverbs, führt auch die Version des Dichters (S. 222), jedoch ohne Angabe der Quelle an. — In dem alten Drama *The famous Victories of Henry V.* (Six old Plays ed. Nichols 1779 S. 348) findet sich die bemerkenswerthe Variante des Sprichworts:

He that will Scotland winne
Must first with France beginne,

welche für die Stellung jener bekannten älteren Dramen zu des Dichters anerkannt eigenen Werken nicht zu übersehen ist. Wir konstatieren hier nur die abweichende Tradition aus dem Volksmunde mit dem, dem obigen Erkennungszeichen konformen '*According to the old saying*', um auf die verschiedenartige Verwerthung volksthümlicher Stoffe in den beiderseitigen Schöpfungen hinzuweisen, die über das gegenseitige Verhältniß der dichterischen Apperception für die Forschung selbst eine weite Perspektive eröffnet. — (Sprachvergl. in Jahresb. XVI, 1883 S. 20).

Scotland first begin (Hall's Chronicle 1548 — Holinshed, Chronicle 1577 — Hazl. 189. Note). — *He that would England win, must with Ireland first begin* (Bohn H. of Pr. 386 — Morison, Itinerary 1617 — Hazl. 191.)

Das zuerst mit Bezugnahme auf England in den erwähnten Chroniken zitierte Lokalsprichwort hat der Dichter wahrscheinlich in der bekannten Anspielung auf die Sympathien Frankreichs zu Schottland dem Volksmunde entnommen und zu einer treffenden Satire benützt. Die dort angestellten Vergleiche, die England als den Adler bezeichnen, der nach Frankreich auf Raub auszieht, Schottland aber als das heranschleichende Wiesel, das beutelustig jenen Kriegszug benützt, um die königlichen Eier heimlich aus dem verlassenen Horst zu entwenden, konnten von dem Dichter nicht drastischer mit dem Sinne des Sprichwortes verschmolzen und gleichsam zu dessen Exposition erhoben werden. Die alte Feindschaft zwischen den benachbarten Königreichen, die durch die verschiedenartigsten politischen Konstellationen genährt und unterhalten wurde, bildet schon bei Robert Greene den Hintergrund zweier Dramen: *George a Greene, the Pindar of Wakefield* (nach Henslowe's Diary 1592—93 aufgeführt) und *James the Fourthe* (nach derselben Quelle 1593—94 über die Bühne gegangen), die mannigfache Stellen zur Aufklärung jenes sprichwörtlichen Sinnes enthalten. Zudem sind die den Engländern von den Schotten bereiteten Beschwerden vielfach in alten Volksliedern (Jigs und Songs) zur Darstellung gelangt. So wird bei Marlowe, *Edward II.* (nach ed. 1568 bei Dodsl. II, S. 349) ein Spottlied zitiert, dessen Schlußrefrain sich recht wohl an die erwähnte Sprichwörtergruppe anlehnen läßt:

Maids of England, sore may you moorn,
For your lemmons you have lost, at Bennocks born,
With a heave and a ho.
What weeneth the king of England,
So soon to have won Scotland
With a rombelow?[1])

[1]) Bei Fabian, Chronicle II, S. 155 lautet dasselbe wie folgt:

Maydens of Englande sore may ye morne,
For your lemmans ye have lost at Banockys borne,
Wyth heve a lowe.
What weneth the king of Englande
So soone to have won Scotlande
Wyth rumbylowe?

Unter demselben Merkzeichen zitieren wir aus dem gleichen)rama[1]):

T. *The empty vessel makes the greatest sound*[2]).

Par. Hohle Töpfe haben den lautesten Klang.

Spr. Leere Tonnen (Töpfe) geben den lautesten Schall.

M. *The saying is true.* „Das Sprichwort ist wahr."

E. *Empty vessels make the greatest sound*[3]) (*sound most*) (Ray 102)[4]) — *The deepest streams flow without least noise* (Bohn H. of Prov. 89). — *Shallow streams* (*waters*) *make most din* (Hazl. 332). — *The noiseist drum hath nothing in it but air* (Bohn H. 512). (Hazl. 380). — Schottisch: *Empty barrels mak maist din* (Bohn H. of Prov. 254).

Wie sich das Leere und Nichtige am meisten brüstet, so)reizt sich das Unbedeutende, um sich bemerkbar zu machen. Der 'ichter stellt das Sprichwort zur Bewahrheitung der unmittelbar)raufgehenden Behauptung auf: *I did never know so full a voice sue from so empty a heart*[5]) „Noch nie habe ich gesehen, daß ne so volle Stimme aus einem so leeren Herzen gekommen wäre." ɔ geißelt der Dichter Prahlerei und großsprecherischen Dünkel it diesem Volksworte, dem er zur drastischen Wirkung noch ein ımals bekanntes Bild aus dem altenglischen Bühnenleben hinzu- ıgt, die Figur des brüllenden Teufels, der von dem drolligen und

---

[1]) King Henry V. IV, 4.

[2]) Bei Bohn, Handb. of Prov. S. 503 ohne Angabe der Quelle.

[3]) Hazlitt citiert dies Sprichwort aus Eugenia's Teares for Great Brittayne's istractions by E. R. (Edward Reynolds) 1642 p. 22. Dasselbe findet sich jedoch englischen Quellen wohl zuerst bei Robert Greene, The Pindar of Wakefield d. Dodsl. 1825 III, S. 39, Schlagw. Scarlet) in folgendem Zusammenhange:

Wert thou as high in deeds
As thou are haughty in words,
Thou well mightest be a champion for a king:
But empty vessels have the loudest sounds,
And cowards prattle more than men of worth.

[4]) Sprachvergl. s. in Jahresb. XVI, 1883, S. 21.

[5]) Der gleiche Gedanke tritt auch in King Lear (I, 1 Schlagw. Kent: *Let fall*) mit sprichwörtlichem Anfluge zu Tage, wo Kent für Cordelia in die :hranken tritt, wenn er bemerkt:

Thy youngest daughter does not love thee least;
Nor are those empty-hearted, whose low sound
Reverbs (*reverberates*) *no hollowness.*
„Die jüngere Tochter liebt dich minder nicht,
Noch ist Der ohne Herz, deß schwächrer Klang
Nicht Hohlheit wiedertönt."

urkomischen Witzbolde, dem Vice, mit einem hölzernen Instrumente zum Ergötzen des Publikums auf die Fingernägel geschlagen wurde [1]).

Am reichsten fließen die Merkzeichen zur Hervorhebung des sprichwörtlichen Sprachgutes unter der Kategorie „Proverb“ sowohl für Sprichwörter als auch für sprichwörtliche Redensarten. Schon bei einigen der bereits erwähnten Merkzeichen haben wir hervorzuheben Gelegenheit gehabt, daß Shakespeare sich die Licenz gestattet, die beiden hauptsächlichen Kategorien der parömiologischen Wissenschaft — Sprichwort und sprichwörtliche Redensart — mit einander zu identifizieren, so sehr dieselben sich auch nach Form und Wesen von einander unterscheiden. Bei einem Autor jedoch, der die sprichwörtlichen Ströme der Volkssprache nach Inhalt und Bedeutung so vollständig beherrscht, und der zugleich aus dem volksthümlichen Materiale so anziehende und fesselnde Bilder in so mustergültiger Weise tradierte, daß er hierdurch nicht nur das eigene Idiom mit einem großen Antheile rhetorischer Ausdrucksformen versah, sondern auch durch originelle Zusätze und Wendungen einen Anstoß zu dessen Umbildung und Veredlung bewirkte: bei einem solchen Autor dürfen die Kritiker nicht darüber rechten, daß sie oft die Formeln der Dinge entbehren müssen, die sie für unentbehrlich zu halten gewöhnt sind. Zudem hat Shakespeare nur dann die sprichwörtlichen Kategorien durch Merkzeichen hervorgehoben, wenn es ihm darum zu thun war, im Drange des augenblicklichen Bedürfnisses mit dieser oder jener Gattung von Anführungsformen auf die Volkstradition zurückzugreifen, während er Hunderte von Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten heranzieht und bald zu logischen und rhetorischen, bald zu psychologischen und dramatischen Zwecken verwendet, ohne dabei irgend welche Andeutung über das Interesse zu geben, das ihm zur Benutzung dieser oder jener Volkstradition vorgeschwebt haben mag. Wo der Dichter aber aus dem unendlichen Borne des volksthümlichen Sprachschatzes schöpft, da ist er ein zuverlässiger Führer, und was er für sprichwörtlich erklärt — sei dies nach unserer Kategorisierung Sprichwort oder sprichwörtliche Redensart — das athmet fest und bestimmt den Geist der Volksanschauung und Volkssitte, woraus es entsprossen und genügt im Allgemeinen dem wichtigsten Nachweise der parömiologischen Forschung, daß es eben — sprichwörtlich ist.

---

[1]) *More valour than this warning devil i' the old play, that every one may pare his nails with a wooden dagger.* (King Lear ib.)

Behalten wir uns daher vor, den sprichwörtlichen Redensarten des Dichters je nach Form, Wesen und Bedeutung eine selbstständige Behandlung zu widmen, wie es jener umfangreiche Bestandtheil des parömiologischen Sprachgutes erheischt, so beschränken wir uns hier lediglich auf die Anführung jener wenigen, die der Dichter mit dem Merkzeichen „Proverb“ versehen, zumal auch die Einkleidung und Verbindung jener äußeren Formel mit der Redensart selbst in einem so innigen und der Diktion des Dichters ganz eigenthümlichen Zusammenhange steht, so daß dieselben theils eine eingehendere Untersuchung, theils eine Heranziehung des betreffenden Textes beanspruchen. Wir geben jene sprichwörtlichen Redensarten somit hier nur in dem Wortlaute des Originals und der Uebertragung unter Hinzufügung der betreffenden Erkennungsmomente:

1. The Merry Wives of Windsor III, 5.
I'll be horn-mad.
„Ich will horntoll sein.“
Let the proverb go with me.
„Ich will dem Sprichwort Ehre machen.“

2. Winter's Tale II, 3.
It is yours (the child) and so like you, 'tis the worse.
DasKind ist euer und gleicht euch so, daß es 'ne Schand ist.“
Might we lay the old proverb to your charge[1]).
„Wollten wir das alte Sprichwort auf eure Rechnung stellen.“

3. King Henry IV. Part I. I, 2.
He will give the devil his due.[2])
„Er giebt dem Teufel, was des Teufels ist.“
He was never yet a breaker of proverbs.[3])
„Er hat noch niemals ein Sprichwort gebrochen.“

4. King Henry V. III, 7.
A pox of the devil!
„Ich frage den Teufel danach.“[4])
Have at the very eye of that proverb.
„Um eurem Sprichworte recht zu Leibe zu gehn.“

---

[1]) Das Merkzeichen ist im Texte in die Diktion verwebt.

[2]) In King Henry V. III, 7 lautet die Redensart: *Give the devil his due* unter der Anführungsform: *I will take up that* (proverb).

[3]) Auch das Merkzeichen scheint proverbialiter im Schwunge gewesen zu sein.

[4]) So Schlegel-Tieck. Delius (l. c. 790) überträgt: Der Henker hole den Teufel.

5. The Comedy of Errors. III, 1.
Shall I set in my staff? [1])
„Woll' unsern Eingang segnen"
Have at you with a proverb.
„Es heißt ja doch im Sprichwort."

Was die mit dem Merkzeichen „Proverb" hervorgehobenen Parömien betrifft, so müssen wir hier drei Gattungen unterscheiden. Zunächst die distinguiert mit der Anführungsform „proverb" hervorgehobenen Sprichwörter, wie sie in den Werken des Dichters vereinzelt und zerstreut sich vorfinden, und von denen wir weiter unten einige Proben mittheilen werden. — Eine zweite Gattung betrifft diejenigen Parömien, die im Texte gruppenweise herangezogen werden, und da sie ihrem Gesammtinhalte nach zu einander gehören, auch vom Dichter unter einem gemeinschaftlichen Gesichtspunkte zusammengefaßt wurden. Diese können als Sprichwörtergruppen gelten. — Eine dritte Gattung endlich, die gleichfalls in einer bestimmten Gruppierung auftritt, bei der jedoch nicht die Gemeinsamkeit eines analogen Gedankens wie bei der zweiten Gattung, sondern das Gegentheil — Kontroverse oder Antithese — vorherrschen, erscheint derartig in den betreffenden Dialog verflochten, daß ihre Heraushebung entweder den eigentlichen Reiz des sprichwörtlichen Gedankens beeinträchtigen, oder die fortlaufende Verbindungslinie zwischen der Diktion des Textes und der die Sprichwörtlichkeit erweisenden Formel zerreißen würde. Die Sprichwörter dieser Gattung unterliegen einer geschlossenen, die Konsequenzen und Voraussetzungen nicht außer Acht lassenden Behandlung und entziehen sich daher einer gedrängten oder gleichsam aphoristischen Darstellungsweise. Wir bezeichnen sie als kontroversierende Sprichwörtergruppen.

So führt der Dichter, was die zweite Gattung betrifft, in Coriolanus I, 1, vier sprichwörtliche „Alltagsworte" unter dem gemein-

[1]) Die Redensart lautet: *To set in the staff* und bildet mit der Antwort ein Gegenspiel. Als Dromio von Ephesus den Eintritt in das Haus mit der Frage erzwingen will:

Have at you with a proverb: 'Shall I set in the staff?'

giebt ihm die Magd den Bescheid gleichsam mit der Gegenfrage zurück:

Have at you with another: that's, — 'When? can you tell?'
„Kennst du wohl auch das andre: Zu Pfingsten auf dem Eise?"

Jede Sprache hat für die Abweisung neugieriger oder zudringlicher Fragen sprichwörtliche Redensarten aufzuweisen, die sich oft nur in Hyperbeln oder Paradoxen bewegen.

schaftlichen Erkennungszeichen ein: *They sigh'd forth proverbs* „Sie ächzten Sprüchlein hervor", mit denen Marcius dort das Begehren der hungernden Plebejer schildert, wenn er sie äußern läßt:

Hunger broke stone walls.
„Noth bricht Eisen."[1])
Dogs must eat.
„Hunde müssen fressen."[2])
Meat was made for mouths.
„Das Brod ist für den Mund."[3])
The gods send not corn for the rich men only.
„Die Götter senden nicht bloß den Reichen Korn."[4])

Wir müssen uns jedoch hier lediglich auf deren Wiedergabe beschränken, indem wir zur Erhärtung der Sprichwörtlichkeit nur noch die eigene Bemerkung des Marcius hinzufügen können: *With these shreds they vented their complainings* „Mit solchen Fetzen macht sich ihr Klagen Luft." Laufen somit die abgerissenen und planen Alltagsworte der Plebejer lediglich nur auf die Befriedigung ihrer leiblichen Bedürfnisse hinaus, weil sie eben nichts Höheres und Besseres kennen, als ihren Hunger zu stillen, so will der edle Römer zugleich die Niedrigkeit ihrer Gesinnungen durch die komische Zusammenfassung dieser leiblichen Bedürfnisse erhärten, um sie beiderseitig als gleich unbedeutend und daher um so leichter befriedigt zu schildern. — Derartige Sprichwörtergruppen, aus drei oder mehr sprichwörtlichen Pointen bestehend, die sich übrigens auch bei Vorgängern und Zeitgenossen des Dichters vorfinden, sind bei Shakespeare, dem kunstverständigen Beherrscher der Sentenz und des Gleichnisses, sehr häufig. Da, wo sie kein verbindendes Merkzeichen tragen wie hier, sind sie dennoch meistens um einen logischen oder rhetorisch-dramatischen Mittelpunkt gruppiert.

Was die dritte Gattung der mit „Proverb" gekennzeichneten Parömien — die kontroversierenden Sprichwörtergruppen — betrifft, so basieren diese vorwiegend auf dem Fortgang der dramatischen Handlung selbst. Der Dichter benutzt die für die feinsten Nuancierungen der Rede geeigneten und viel beweglichen Sprichwörter dann ebensowohl zur Verzierung der Selbstgespräche und Reflek-

---

[1]) Sprichwort: „Hunger kennt kein Gebot".
[2]) desgl. „Der Hund ist an's Brot gewöhnt".
[3]) desgl. „Das Brod ist da, daß es gegessen wird."
[4]) desgl. „Das Korn ist nicht nur für die Reichen geschaffen. — Gott giebt nicht blos den Reichen."

tionen der von ihm vorgeführten Persönlichkeiten, als namentlich auch zur Belebung, Hebung und Fortentwickelung des Dialogs. Besonders frappant erscheinen sie da, wo im Anprall der Situation beiderseitig die gepflogene Kontroverse durch hin und her wogende Sprichwörter genährt wird, und wo die Redenden jene „Volks- und Alltagsworte“ wie Pfeile aus dem Köcher hervorholen, um sie als schneidige Waffen gegeneinander zu gebrauchen. Von derartiger Anordnung und Verwendung der sprichwörtlichen Materialien bieten die Werke des Dichters sowohl mit wie auch ohne Merkzeichen eine reiche Abwechselung dar. Hier müssen wir uns zu diesem Zwecke mit Hervorhebung einer Stelle aus dem bekannten Zwiegespräche begnügen (King Henry V. III, 7), das nach der Entfernung des Dauphins zwischen dem Herzog von Orleans und dem Connetable von Frankreich geführt wird, und wo der Erstere den Verleumdungen des Connetable entgegentritt, die mit offenbar zur Schau getragener Bosheit der Tapferkeit des Thronfolgers von Frankreich gelten:[1])

Con. 'Tis a hooded valour, and when it appears, it will bate.[2])

---

[1]) Es soll hier nur durch ein Beispiel die Art und Weise gezeigt werden wie die „kontroversierenden Sprichwörtergruppen“ bei Shakespeare der Form nach auftreten. Die vorstehende Gruppe umfaßt drei Sprichwörter und drei sprichwörtliche Redensarten mit den durch die Anordnung des Dialogs gebotenen Merkzeichen. Es finden sich jedoch auch umfangreichere Gruppen theils mit, theils ohne sprichwörtliche Erkennungszeichen vor, die nicht nur wie hier den Dialog beeinflussen, sondern für die Entwicklung der dramatischen Effekte und für die Charakteristik der handelnden Personen selbst entschieden von Wichtigkeit sind. — Das im Text durch den Druck einfach Hervorgehobene betrifft das sprichwörtliche Sprachgut, das gesperrt Gedruckte die hierauf bezüglichen Merkzeichen.

[2]) Uebertragung nach Schlegel-Tieck:

Connetable. Es ist eine verkappte Tapferkeit, und wenn sie an's Tageslicht kömmt, wird sie die Augen zudrücken.

Orleans. Uebler Wille führt keine gute Nachrede.

Con. Auf dieses Sprichwort setze ich ein anderes: Freundschaft ist eine Schmeichlerin.

Orl. Und das nehme ich auch mit: Auch dem Teufel kein Unrecht thun.

Con. Gut angebracht: Euer Freund steht da für den Teufel, und um Eurem Sprichwort recht zu Leibe zu gehn, sage ich: ich frage den Teufel darnach.

Orl. Ihr seid stärker in Sprichwörtern, aber: eines Narren Bolzen sind bald verschossen.

Con. Ihr habt über das Ziel hinausgeschossen.

Orl. Es ist nicht das erste Mal, daß über Euch hinausgeschossen wird.

Orl. *Ill will never said well.*[1])
Con. *I will cap that proverb with*[2]) — *There is flattery in friendship.*[3])
Orl. *And I will take up that with — Give the devil his due.*[4])
Con. *Well placed: there stands your friend for the devil: have at the very eye of that proverb, with — A pox of the devil.*[5])
Orl. *You are the better at proverbs, by how much — A fool's bolt is soone shot.*[6])
Con. *You have shot over.*[7])
Orl. *'Tis not the first time you were overshot.*[8])

s mag die Vielseitigkeit der Wandlungen, in denen wir diesen erkzeichen ganz besonders bei Shakespeare begegnen, nicht bloß ıs der Voreingenommenheit der Zeitgenossenschaft entsprossen sein, e sich des Begriffes „Proverb“ mit Vorliebe zur Bezeichnung des

---

[1]) D. Ein Feind hat noch nie etwas Gutes gesagt.
E. *Ill will never said well* (Ray 125 — Bohn H. of Pr. 423 — Hazl. S. 230 ohne Angabe der Quelle). Shakespeare ist die Primärquelle für das Sprichwort.

[2]) Das Merkzeichen deutet mit treffender Schlagfertigkeit auf den Gegentz der beiden sprichwörtlichen Gedanken hin und stammt vielleicht selbst aus n Volksmunde.

[3]) D. Ein Freund ist fast immer ein Stückchen Schmeichler (Thür.) — Traue deinem Freund nicht mehr, wenn er lobt dich gar zu sehr.
E. *Deceit is often in fellowship.* — *All are not friends that speak us fair* (Ray 110). — *A friend's frown is better than a fool's smile.* — *For the flatterer be aware: He will lead you in a snare* (Americ.).
Der Wortlaut Shakespeare's findet sich in keiner Sammlung, wohl aber im 'olksmunde.

[4]) Bereits oben erwähnt; vergl. S. 69 Note 2.

[5]) Sprichwörtliche Redensart; vergl. ib. Note 4.

[6]) In den von uns veröffentlichten Sprichwörtern Hendyng's (vergl. Jahresericht XI 1879, S. 51, No. 10) ist dies alte Sprichwort ausführlicher behandelt. 'ie obige Lesart ist dort zu ergänzen. Nach Dr. Trench, On the Lessons in roverbs 1853, S. 29 soll der leoninische Vers: Ut dicunt multi cito transit ncea stulti, der bereits den Hinweis auf die Sprichwörtlichkeit enthält, erst ıs dem Altenglischen '*Sottes bolt is sone shote*' entstanden sein. Hazlitt (Engl. rov. S. 11) citiert noch verschiedene ältere Autoren, denen das Sprichwort beınnt war. Als älteste Quelle dürften jedoch die *Proverbs of Alfred* (Rel. Ant. 178) gelten: *Sottis bold is sone i-scoten* (Camb. MS. S. 25). (Engl. Parömiogr. ır Shakesp. S. 13 ff.).

[7]) Die sprichwörtliche Redensart lautet:
D. Er hat über das Ziel hinausgeschossen.
E. *He has shot over.* — *He has hit the mark.* (Bohn H. of Pr. 286). ırachvergl. über diese Gruppe in Jahresb. XVI, 1883 S. 26.

[8]) Einen ähnlichen Vorgang, kontroversierende Sprichwörter zu dem geıchten Zwecke zu vereinigen, vergl. bei John Lyly, Endymion, the Man in the oon 1591 IV, 2 (ed. London 1814); mitgetheilt in Jahresbericht XVI S. 27.

sprichwörtlichen Materials bediente, sondern mehr noch dem rhetorischen Geschick unsres Autors, der es verstand, mit Hülfe desselben eine bestimmte Abwechselung in dem Tenore jener Stellen hervorzurufen, um zugleich gewisse humoristische oder komische Anspielungen daran zn knüpfen. Solche Andeutuugen liegen mehr oder weniger in den Formeln, die bald traditioneller Natur, bald aus der eignen Erfindung des Dichters hervorgegangen sind. Derartige Parömien erscheinen unter folgenden Merkzeichen: *The country proverb known;*[1]) *The proverb is something musty:*[2]) *Any such proverb, so little kin to the purpose;*[3]) *The ancient proverb will be well affected.*[4]) — Auch auf die Abstammung, auf das Herkommen, auf den vermeintlichen Ursprung gewisser Erfahrungen, Vorkommnisse und Gebräuche deutet dieses Merkzeichen hin und zwar meistens

---

[1]) Midsummer-Night's Dream III, 2:
T. *Jack shall have Jill; Nought shall go ill.*
Par. Hans nimmt sein Gretchen, jeder sein Mädchen.
Spr. Hans nimmt Greten. — Gleich und gleich gesellt sich.

[2]) Hamlet, Prince of Denmark: *While the grass grows —*
Bei Ray (S. 115) lautet das Sprichwort: *While the grass grows, the steed starves.* Hamlet äußert absichtlich nur den Vordersatz des dem Dichter bekannten Volkswortes, das zweifellos in Aller Munde stand. Es findet sich schon früher bei Heywood (Epigrams upon Proverbs 1566): „*While the grass groweth, the seely horse starveth*“ und ist in allen neueren Sprachen heimisch. Die älteste Quelle, wenn auch später als die Epigrams gedruckt (1578) dürfte eine Version in „*Paradyce of Daynty devyses*“ (neu ediert 1867 S. 26) sein, woselbst auch das Alter derselben besonders hervorgehoben wird:

To whom of olde this proverbe well it serues
While grasse doth grow, the selly horse he sterues.

[3]) King Henry V. III, 7:
T. *Le chien est retourné à son propre vomissement et la truie lavée au bourbier.*
Spr. Der Hund frißt sein Ausgespienes.
Dies biblische Zitat (2 Petri 2, 22), das in allen neueren Sprachen in abgekürzter Form sprichwörtlich ist (vergl. Jahresb. XVI, 1883 S. 27 Note 80), wird vom Dauphin in französischer Sprache geäußert, vom Connetable aber, als nicht zur Sache passend, zurückgewiesen (*any such proverb, so little kin to the purpose*).

[4]) King Henry VI, Part. II, III, 1:
T. *A staff is quickly found to beat a dog.*
Par. Einen Hund zu schlagen, findet sich bald ein Stock.
Spr. Wer den Hund schlagen will, findet gar bald einen Stock.
Das Sprichwort ist allen neueren Sprachen gemeinsam. Shakespeare scheint es zuerst tradiert zu haben.

der Formel *Thereof comes the proverb.*[1]) Dabei laufen jedoch .ch Anspielungen auf Episoden, Gewohnheiten und Sitten der :it mit unter, deren Verständniß oft geradezu schwierig ist. So der Formel, in welcher der Dichter das Sprichwörtliche sogar it dem Verbalbegriff umhüllt: *I am proverb'd with a grandsire :rase* „Ich habe mich mit einem alten Großvaterspruch verbrämt.“ [2]) ι, es findet sich sogar die ausdrückliche Bezeichnung des Sprich- örtlichen mit *„old proverb“* vor, während anstatt der Parömie selbst ır die Andeutung eines sprichwörtlichen Gedankens im Texte ge- :ben ist, so daß eine besondere Vertrautheit mit dem Sprich- örterschatze der damaligen Zeit vorausgesetzt werden muß, um ιs Richtige annähernd festzustellen.[3]) Häufig genug sind, wie

---

[1]) Two Gentlemen of Verona III, 1:

T. *Blessing of your heart, you brew good ale.*

Par. Glück zu, ihr braut gutes Bier.

Spr. Wer gutes Bier verschenkt, der braucht für Absatz nicht zu sorgen. :r gleiche Gedanke in einer vielleicht ebenfalls an das Sprichwörtliche streifen- n Form findet sich in Ben Jonson's Masque of Augurs (vergl. Delius l. c. Note 47):

Our ale's o'the best
And each good guest
Pray for their souls that brew it.

ist ein alter Gebrauch, in diesen und ähnlichen Trinksprüchen bald den Brauer ıd bald das Gebräu (in Thür. „Gebräude“) lobend hervorzuheben. Das englische ırichwort findet sich in keiner Sammlung.

[2]) Romeo and Juliet I, 4:

I'll be a candle-holder and look on:
The game was ne'er so fair; and I am done.

ie Erklärung dieses seltsamen Sprichwortes, das schon für die Uebertragung ine Schwierigkeit darbietet, bedarf um so mehr einer eingehenden Erörterung, a selbst die englischen Kommentare nicht ausreichen. Während Steevens darin as von Ray (S. 3) angeführte Sprichwort entdecken will: *„A good candle- older proves a good gamester“*, findet Edmund Malone darin die Anspielung auf in ebenfalls den Gebräuchen des Spieles entnommenes Diktum, indem er bemerkt: *an allusion to an old proverbial saying, which advises to give over, when the game at the fairest.“* — Weiteres s. unten, Abtheil. III.

[3]) The Merchant of Venice II, 2: *The old proverb is very well parted etween my master Shylock and you, Sir: you have the grace of God, Sir, and he ath enough.* „Das alte Sprichwort ist recht schön vertheilt zwischen meinem Ierrn Shylock und euch, Herr: Ihr habt die Gnade Gottes und er hat genug.“ er Dichter hielt es wahrscheinlich für überflüssig, das damals allgemein ver- reitete Sprichwort zu zitieren und begnügte sich mit der bloßen Andeutung. Vahrscheinlich war dasselbe schon den ältesten Interpreten des Dichters nicht ıehr geläufig, und so finden wir denn in den Kommentaren keinerlei Andeutung uf jene alte Sentenz. Ein noch in der Gegenwart in England gebräuchliches 7olkswort dürfte jedoch derselben am nächsten kommen. *„One has God's grace*

wir in der Folge noch zu erörtern haben, derartige Anspielungen nur durch die Redewendungen der handelnden Personen ertheilt, und der sprichwörtliche Gedanke, der von keinem Merkzeichen begleitet ist, obwohl er in der Ueberarbeitung des Dichters recht wohl erkennbar erscheint, muß erst durch die kritische Sonde geprüft und herausgehoben werden.[1])

Was endlich die erste Gattung der durch das Merkzeichen „*Proverb*" distinguierten Sprichwörter anbetrifft, so sind diese vom Dichter so klar und unmittelbar dem volksthümlichen Sprachschatze entlehnt worden, daß ihre Verwendung und nachweisbare Popularität keinerlei Schwierigkeit verursacht. Wir heben daher nur wenige Beispiele jener Gattung hervor, indem wir deren Uebersicht umsomehr der Sammlung selbst vorbehalten, als die vom Dichter beigefügten und die Tradition aus dem Volksmunde bestätigenden Erkennungszeichen einer besonderen Erklärung nicht bedürfen. Das Merkzeichen allein schon bewährt deren Sprichwörtlichkeit, weshalb wir nicht beanstandeten, sie als distinguierte Sprichwörter zu rubrizieren.

Proverb: King John II, 1.

T. *(You are) the hare,*
Whose valour plucks dead lions by the beard.

Par. Ihr seid der Hase, der todte Löwen keck am Barte zupft.

Spr. Wenn der Löwe todt ist, zupfen ihn die Hasen am Bart.

M. *Of whom the proverb goes.* „Von dem das Sprichwort sagt."

E. *Hares may pull dead lions by the beard* (Nash, Strange Newes 1592 — Kyd, The Spanish Tragedie 1599 — Hazl. 153).[2])
Little birds may pick a dead lion (Bohn, H. of Pr. 444),
It's a base thing to tear a dead lion's beard off (ib. S. 426),

Shakespeare kannte und benützte das alte Sprichwort, das wohl zuerst von Erasmus tradiert und frühzeitig auch von englischen

---

and another the devil's luck"; denn sicherlich enthielt es nach des Dichters Andeutung das Kernwort *God's grace* in antithetischer Fassung. In einer gedruckten Sammlung findet sich dasselbe jedoch nicht.

[1]) Die Hinweise auf sprichwörtliche Materien, auf landläufige Redensarten und auf ausgeprägt volksthümliche Gedanken, die Shakespeare mit an Evidenz streifender Wahrscheinlichkeit dem Volksmunde entnahm, sind so zahlreich, daß wir sie in den Rahmen einer besonderen Untersuchung verweisen müssen.

[2]) Sprachvergl. s. in Jahresb. XVI 1883, S. 28.

Autoren verwendet wurde.[1]) Sinnverwandt hiermit ist auch das Gleichniß des Dichters (King Henry IV. Part II; IV, 1): *His power, like to a fangless lion, may offer, but not hold* „Einem klauenlosen Löwen gleich, der drohen, doch nicht fassen kann.“ Das Gleichniß vom verstümmelten Löwen bezieht sich auf einen machtlosen König, der wohl noch das Ansehen hat zu strafen und zu richten, der aber wie der klauenlose Gebieter der Thiere der Ausführung seines Willens ohnmächtig entsagen muß. Ein sarkastischer Humor liegt in dem sprichwörtlich gewordenen Bilde vom todten Löwen, das der Volksmund in vielseitiger Zusammenstellung je nach der sprachlichen Individualität niedergeschlagen hat.

Proverb: The Merchant of Venice II, 5.

T. *Fast bind, fast find.*
Par. Fest gebunden, fest gefunden.
Spr. Gut verwahrt, ist gut bewacht. — Fest gebunden, fest gefunden.
M. *A proverb never stale in thrifty mind.*
E. *Fast bind, fast find* (Bohn, H. of Pr. 353). — *Sure bind, sure find* (Ray 160).

Dies bekannte Reimsprichwort erscheint im Texte ebenfalls mit der Anführungsformel selbst zu einem gereimten Distichon verbunden:

Fast bind, fast find;
A proverb never stale in thrifty mind.
„Fest gebunden, fest gefunden,
Das denkt ein guter Wirth zu allen Stunden.“[2])

---

[1]) Henry Chettle theilt in seiner gelegentlich des Harvey-Green'schen Streites erschienenen Schrift: Kind-Hart's Dreame ff. 1592, Sign. E einen vielleicht fingierten, immerhin aber Robert Greene zugeschriebenen Brief mit, den dieser an seinen Freund Thomas Nashe, den Verfasser von The Apologie of Pierce Pennillesse or Strange Newes ff. 1592 gerichtet haben soll. In jenem Briefe befinden sich verschiedene, der Volksthümlichkeit zugehörige Sprichwörter und Sentenzen jenes bedeutsamen Kenners der damaligen englischen Volkssprache, worunter auch unser Sprichwort in lateinischer Sprache

Leonem mortuum mordent catuli

unter der englischen Anführungsform: *Remember this olde adage;* dasselbe findet sich denn auch in späteren Sammlungen (Schonheim, 1728 S. 120 und Masson, Sprichwörterschatz 1868) mit der Variante: Leonem mortuum et catuli mordent. Eine ältere Quelle als jene Sammlung Robert Greene's ist uns nicht bekannt.

[2]) Das Sprichwort findet sich bereits in der vor-Shakespeare'schen Periode

Vom Speziellen ausgehend, sind wir von den verschiedenen Kategorien, deren sich Shakespeare als Merk- und Erkennungszeichen für das Sprichwörtliche bedient, nun zur allgemeinsten Bezeichnung desselben, zur Sentenz — *Sentence* — gelangt. Wenngleich es der Dichter fast absichtlich vermeidet, bestimmte Begriffe an jene sprichwörtlichen Kategorien zu knüpfen, die wir aus seinen Werken herauszuheben vermochten, so wird der Kritiker dennoch fast unwillkürlich auf gewisse Unterschiede derselben hingedrängt, die der geniale Dichter in der Behandlungsweise jener Gattungen häufig genug beobachtete, wenngleich er sie auch nirgends ausgesprochen hat. Seine Auffassung der Sentenz, wie sich dies nachweisbar aus zahlreichen Stellen ergiebt, bewahrt nämlich durchaus nicht jene Objektivität, mit der er die schon erwähnten sprichwörtlichen Kategorien zu behandeln pflegt. Jene scheint der Dichter fast gänzlich mit einander zu verschmelzen, wenn er Sprichwörtliches aus dem Volksmunde selbst tradiert, oder es aus ihm bekannten Quellen dennoch in seiner vollständigen Objektivität durch den Strom der Volksthümlichkeit auf das literarische Gebiet hinüberleitet. Bei der Sentenz ist dies dagegen nicht der Fall. Ihre subjektive Färbung, die in der Intention des Dichters fast einer bestimmten Absichtlichkeit zu entspringen scheint, erhellt vielmehr schon daraus, daß Shakespeare sie nirgends mit einer der übrigen Kategorien identifiziert, so daß die Beiträge, die er unter diesem Merkzeichen aus den volksthümlichen Gedankenschätzen überlieferte, zunächst eine viel breitere und allgemeinere Veranlagung zeigen, als dies bei den viel konziseren und schärfer pointierten Saws und Adages, Sayings und Proverbs der Fall ist, die fast sämmtlich dem Begriffe nach denjenigen Charakter an sich tragen, den wir noch heute darin zu finden gewöhnt sind. Die Hervorhebung einer einzigen Gruppe volksthümlicher Gedanken, die ausdrücklich von ihm als Sentenzen bezeichnet werden, wird diesen Unterschied bereits zur Genüge erweisen, selbst wenn wir von deren ausführlicherer Darstellung hier absehen müssen.

---

und auch bei Zeitgenossen des Dichters; so bei John Heywood, Epigrams upon Proverbs; bei Scogin, Jests 1565; bei Rowland, a Pair of Spy-Knaves 1613 und in Cotgrave, French Dictionary (1632), wo das französische Sprichwort *Bon guet chasse mal aventure* mit *Good watch prevents misfortune* übertragen und dabei unser Diktum mit der Bemerkung *Fast bind, fast find, say we* erwähnt wird. (Sprachvergl. s. in Jahresb. XVI 1883, S. 30).

Sentence: The Merchant of Venice I, 2.

a) T. *They are as sick, that surfeit with too much, as they that starve with nothing.*[1])

Par. Die sind ebenso krank, die sich mit allzuviel überladen, als die bei Nichts darben.

b) T. *Superfluity comes sooner by white hairs.*[2])

Par. Ueberfluß kommt eher zu grauen Haaren.

c) T. *It is no mean happiness, to be seated in the mean.*[3])

Par. Es ist ein mittelmäßiges Loos, im Mittelstande zu sein.[4])

d) T. *Competency lives long (longer).*

Par. Auskommen lebt lang (länger).[5])

on diesen Erfahrungssätzen, die sämmtlich auf Volksthümlichkeit eruhen, heißt es im Texte ausdrücklich: *Good sentences and well ronounced,* sie seien gute Sprüche, und gut vorgetragen, wenn- leich die satirische Bemerkung ihnen unmittelbar folgt: „*They would e better, if well followed*" „Gut befolgt, wären sie noch besser." Der ichter, den viel allgemeineren Charakter der sprichwörtlichen entenz recht wohl erkennend und mit feinfühlendem Takte ge- ahrend, daß Alles, was auf volksgemäße Beobachtung und Er- ahrung sich stützt, wohl an und für sich auf positiver Wahrheit eruhe, in der Anschauung Vieler aber der subjektiven Deutung nd individuellen Auslegung und Anwendung unterliege, hat daher iese bewegliche Seite derselben, wenn wir von der vielseitigen nd vieldeutigen Richtung eines volksthümlichen Gedankens so

---

[1]) Sprichwort: Krank ist krank, ob dies aus den Beinen kommt oder dem agen. Sprachvergl. hierzu und zu den folgenden Sprw. s. in Jahresb. XVI, 383, S. 31, Noten 83—92.

[2]) Desgl.: Wenn die Haare werden weiß, dann kommt der Arbeit Preis. — Venn der Tod will zulangen, kommt der Reichthum meist erst gegangen. — *Then riches increase, the body decreases* (Bohn H. of Prov. 18). — *Most men row old before they grow rich* (Hazl. 18). — Reichhaltig sind in allen neueren prachen die Sprichwörter vertreten, welche die Erfahrung bewahrheiten, daß Vohlstand und Glück meist erst wie das Abendroth beim Untergange der Lebens- onne erscheinen, um nur von kurzer Dauer zu sein.

[3]) Das Wortspiel von *mean* im adjektiv. und substant. Gebrauche erhöht e Schlagfertigkeit dieser volksthümlichen Sentenz. Die Fol. liest *small* und erwischt dadurch diesen Eindruck.

[4]) Sprichwort: Mittelstand der beste Stand; Mittelstraß', die beste Straß'. — *he middle-station and middle-way are surest.*

[5]) Sprichwort: Gutes Einkommen, langes Leben. — Wie das Einkommen, das Leben. — *Who lives well, sees afar off* (Ray 13). — Sprachvergl. s. in ahresb. XVI, 1883, S. 32 N. 93.

reden dürfen, nicht unberücksichtigt gelassen, sondern mit scharfsinniger Apperception das Wesen der Sentenz vor den übrigen sprichwörtlichen Kategorien gekennzeichnet. Bei der humoristischen Auffassung aber, die Shakespeare gleichzeitig mit seiner feinen und scharfsichtigen Beobachtungsgabe verbindet, konnte es ihm nicht entgehn, daß die sprichwörtliche Sentenz bei ihrer ausgesprochenen Allgemeinheit leicht einen Standpunkt einzunehmen vermöge, der die Alltäglichkeit des Lebens oft so hoch überragt, daß man den entwickelten Erfahrungssatz für kurzsichtig oder unzureichend für die Praxis selbst zu erkennen geneigt sei, so wahr und natürlich er auch an und für sich als Produkt der Geistes- und Gemüthsrichtung hervorgequollen war. Da zudem die sprichwörtliche Sentenz der scharf pointierten Sprachbilder, der ausgeprägten und bestimmt kolorierten Metaphern meist entbehrt, weil sie, abweichend von den übrigen sprichwörtlichen Kategorien, fast durchgehend fernab vom sinnlichen Gebiete der Wahrnehmung entspringt, so mußte der Dichter gerade hierin das passende Vehikel erkennen, um seine subjektiven Anschauungen kund zu thun, seine satirischen Ausfälle zu bewerkstelligen und seine humoristische Welt- und Lebensanschauung geltend zu machen. Daher kommt es, daß Shakespeare in den konzis gefaßten sprichwörtlichen und volksthümlichen Sprachgebilden gern das Volk selbst reden läßt. Da bedarf es seiner eigenen Vermittelung nicht. Wo Gleichniß und Metapher so naturgetreu in plastischen, gleichsam handgreiflichen Bildern aus dem Volkssinne und dem Volksbwußtsein heraus eine allgemein verständliche Sprache reden, da bedarf es nur der Anordnung des Dichters, jene plastischen Gebilde an den rechten Ort zu stellen. Sie beleben dann Diktion und Handlung, und der Schwung- und Schwerkraft des Dichters verleihen sie den Glanz, die Färbung, den Bilderreichthum. In der sprichwörtlichen Sentenz aber, in jener Gnomik der Volksberedtsamkeit, in jener Paraphrase der Volksweisheit, da redet der Dichter selbst zum Volke. Zwar spricht er gleichfalls aus dem Bereiche volksthümlicher Gesinnung und Gesittung heraus; die Nuancierung aber der tradierten Gedankenschätze und deren Stimmungsverhältniß, die sein eigenes Werk sind, weisen ihm zugleich die Vermittlerrolle zu, den volksthümlichen Sprachapparat mit geeigneten subjektiven Zusätzen zu versehen, um die Gesichtspunkte unterscheiden zu können, für die sie der Dichter innerhalb seiner rhetorischen oder dramatischen Zwecke bestimmte.

Auch in dieser Beziehung ist es uns hier nur vergönnt, unter n vielen Proben für die Auffassung der sprichwörtlichen Sentenz Shakespeare's Werken ein Beispiel heranzubringen, dem das Ernnungszeichen für die Sprichwörtlichkeit beigegeben ist.

Sentence: Othello I, 3.

T. *The robb'd, that smiles, steals something from the thief.*[1])
Par. Zum Raube lächeln, heißt den Dieb bestehlen.
Spr. Wer das Gestohlene nicht vermißt, ist nicht bestohlen.

s Antithese setzt der Dichter dieser sprichwörtlichen Sentenz genüber:

He robs himself, that spends a bootless grief;
„Doch selbst beraubst du dich durch nutzlos Quälen."

:abantio zur Stelle verweist auf den Vortheil, sich durch weise ıtsagung über den einmal erlittenen Verlust hinwegzusetzen, und es sich um den Verlust Cyperns handelt, vor dessen Verwirkhung man sich befindet, fügt er hinzu:

We lose it not, so long as we can smile;
„Wir haben's noch, so lang' wir lächeln können."

e Spenden der eigenen Tröstung sind oft dazu angethan, Denıigen zu beruhigen, der sich mit der Entsagung Dessen zu beıügen vermag, was als unwiederbringlich verloren erscheint:

He bears the sentence well, that nothing bears
But the free comfort which from thence he hears;[2])
„Leicht trägt den Spruch, wen and're Last nicht drückt,
Und wen der selbst gefund'ne Trost erquickt."

dessen sind nach einem ebenfalls sprichwörtlichen und allgemein :rbreiteten Grundsatze, der dort hervorgehoben wird,[3]) nicht alle älle eines drängenden Konflikts geeignet, durch vielfach gefärbte

---

[1]) In einer ähnlichen Wendung findet sich der gleiche Gedanke weiter unten II, 3 Schlgw. Othello: *What sense.*):
He that is robb'd, not wanting what is stolen,
Let him not know it, and he's not robb'd at all.
„Wenn der Bestohlne nicht vermißt den Raub,
Sagt ihr's ihm nicht, so ist er nicht bestohlen.

[2]) Cf. Johnson zu dieser Stelle.

[3]) *Words are Words* „Worte sind nur Worte" (Othello I, 3). — *Words re no deeds* „Worte sind keine Thaten." (King Henry VIII III, 2). — ›eide Sprichwörter sind in allen neueren Sprachen heimisch.

Moralsprüche nach des Dichters eigenem Geständniß gelöst oder beseitigt zu werden. Denn:

These sentences, to sugar or to gall
Being strong on both sides, are equivocal;[1])
„Bitter und süß sind all derlei Sentenzen,
Die, so gebraucht, an Recht und Unrecht grenzen."

Es bedarf vielmehr einer energisch eingreifenden Hand, um die widerstreitenden Elemente für das Pro und Kontra des Entschlusses durch die That zu lösen, wie der Dichter dies mit sprichwörtlichem Anfluge selbst zugesteht:

I never yet did hear,
That the bruis'd heart was pierced through the ear,[2])
„Noch hab' ich nie gelesen,
Daß durch das Ohr ein krankes Herz genesen."

Wie sich ein wundes Herz aber nicht durch gütliche Zusprache allein heilen läßt, so wird der Arzt seiner Seele sorgfältig beobachten müssen, wo die moralische Selbsterhebung über Wort und Spruch hinauszuragen habe, wenn diese nicht ausreichend erscheinen, um bestimmte Schäden gründlich zu beseitigen.

Wir würden jedoch die uns gesteckte Grenze weit überschreiten, wollten wir hier, so nahe auch die Veranlassung liegt, über das Gebiet der Sentenz im engeren Sinne — der sprichwörtlichen Sentenz — hinausgreifen. Es sei uns daher nur noch gestattet, neben der Verwendung der Sentenz als „Merkzeichen" für

---

[1]) Einen ähnlichen Siun umfaßt auch die sprichwörtliche Redensart von wahrhaft drastischer Wirkung: *to patch grief with proverbs,* die sich nach der Lesart der Fol. in Much Ado About Nothing V, 1 findet:

If such a one will smile and —
Patch griefe with proverbs;
„Wenn Der nun lächelt und —
Sein Leid mit Sprüchen flickt,"

wozu Whalley bemerkt: *case or cover the wounds of his grief with proverbial sayings.* — Mit diesem treffenden Bilde, das der Dichter in seiner tiefen Menschenkenntniß der alltäglichen Erfahrung abgelauscht hat, schildert er die Ohnmacht des abgemessenen und berechneten Menschenwortes gegenüber dem gerechten Schmerze, der sich mit bloßem Redeschmucke nicht entwaffnen läßt, noch weniger aber gestattet, die tiefe Kluft auszufüllen, die ein oft unerklärlich Mißgeschick in das Ebenmaß der Wirklichkeit gerissen hat.

[2]) Bereits Johnson bemerkt hierzu mit Recht: *These moral precepts may perhaps be founded in wisdom, but they are of no avail. Words after all are but words; and I never yet heard that consolatory speeches could reach and penetrate the afflicted heart, through the medium of the ear.*

die Sprichwörtlichkeit und neben der Betonung, welche ihr Shakespeare rücksichtlich ihrer allgemeinen Ausdrucksfähigkeit vor allen anderen sprichwörtlichen Kategorien zuwendet, noch auf das Wesen derselben nach der Intention des Dichters ein kurzes Streiflicht zu werfen.

Was Shakespeare von dem Wesen der Sentenz, von ihrer formalen Bestimmung und von der ihr eigenthümlichen Gestaltungskraft und der Fähigkeit denkt, sich der Menschensprache in der ausgedehntesten Weise zu akkomodieren, das hat er (Twelfth Night III, 1), in diesem Begriffe das gesammte Gebiet des Sprichworts gleichsam umfassend, in seiner urwüchsigen Humoristik selbst ausgesprochen. Dort heißt es:

A sentence is but a cheveril glove to a good wit.[1])

„Eine Redensart, (eine Sentenz, ein Sprichwort) ist nur ein lederner Handschuh für einen witzigen Kopf." Ist das Ziegenleder (*kid leather*) seiner Dehnbarkeit wegen überhaupt zur sprichwörtlichen Metapher geworden, so tritt dieselbe mit besonderem Geschick im Volksmunde hervor, wenn dieser das Sprichwort selbst zu einer solchen Kombination heranzieht.[2]) Denn von allen Redeformen und sprachlichen Gebilden sind die verschiedenen Gattungen des Sprichwortes ihrer Vielseitigkeit und Vieldeutigkeit wegen im Sinne unserer Metapher die eigentliche Handhabe des Witzes, der Satire, der Ironie, kurz — des gesammten zur Sprichwörtlichkeit gelangten Volkshumors. Darum knüpft denn auch der Dichter jene Behauptung vorwiegend an den allgemeineren Begriff der Sentenz, weil diese, um mit unserer Metapher zu reden, von allen sprichwörtlichen Kunstformen die dehnbarste ist. An die Form der Sentenz schmiegt sich vorwiegend, der sonstigen zahlreichen Erscheinungen gar nicht zu gedenken, der volksthümliche Gedanke bald als Volksmeinung oder Volksurtheil, bald als Sinn-, Sitten- und Lehrspruch an, in allen Beziehungen aber dem Strome der parömiologischen Gebilde folgend.

---

[1]) So ähnlich in Romeo and Juliet III, 4: *Here's a wit of cheveril, that stretches from an inch narrow to an ell broad* „Hier ist ein Witz von Ziegenleder, der sich von der engen Spanne zur breiten Elle erstreckt", wozu noch eine zweite Eigenschaft des Leders, ebenfalls metaphorisch verwendet, hier anzuführen ist (Twelfth Night III, 1): *How quickly the wrong side may be turned outward* „Wie geschwind kann man die verkehrte Seite herauswenden."

[2]) So in den fast in allen Sprachen gebräuchlichen sprichwörtlichen Redensarten: „Seine Worte sind dehnbar wie Ziegenleder." — „Ein Wort ist dehnbar." — „Zäh wie Ziegenleder" u. s. w.

Von den sprichwörtlichen Kategorien, die wir hier lediglich nur als „Merkzeichen“ für die parömiologische Forschung hervorzuheben hatten, als Träger für die Sprichwörtlichkeit des von Shakespeare tradierten volksthümlichen Sprachmaterials, wenden wir uns nunmehr zu gleichem Zwecke zu den „verbalen“ und „logischen“ Erkennungsmomenten. Enthüllen wir auch hier nachweisbares Arbeitsmaterial, das der Dichter von den Lippen des Volkes aufgelesen hat, und das wir seinem herrlichen Sentenzenschatze mit Recht einverleiben dürfen, selbst wenn ihm hier und da nur die Fassung eines Edelsteines oder die Schale eines würzigen Kernes zugehört. Eine Schöpfung aber, die wie Shakespeare's Sentenzenschatz nicht nur die echten Perlen des eigenen Geistes umfaßt, sondern auch, dem Sprachgenius huldigend, im Volksbewußtsein wurzelt und aus dem Boden der Volksthümlichkeit heraus sich entwickelte, eine solche Schöpfung verdient es, mit der Devise des Dichters aus seinem „Tragödienbuche der Liebe“ verziert zu werden.

That book in many's eyes doth share the glory,
That in gold clasps locks in the golden story;[1])
„Das Buch glänzt allermeist im Aug' der Welt,
Das goldne Lehr' in goldnen Spangen hält.“

II.

Wie sich, was zunächst die verbalen Merkzeichen anbetrifft, in den Schriftwerken aller Zeiten und aller Sprachen Andeutungen für die sprichwörtliche Tradition unter Formeln wie „die Leute sagen“, „man sagt“, „wie man zu sagen pflegt“ und anderer allgemein gehaltener Ausdrücke vorfinden, so kennt auch die englische Sprache bis zu ihren ältesten Schriftdenkmälern hinauf Formeln wie *„people say“*, *„they say“*, *„it is said“*, *„as they say“* zur Bezeichnung sprichwörtlicher Gedanken und volksthümlicher Aussprüche. Im Laufe der Jahrhunderte scheint es sich gleichsam als ein Bedürfniß herausgestellt zu haben, in prosaischen und poetischen Schriften, vornehmlich aber auch in dramatischen Schöpfungen, theils zur Hervorhebung volksmäßiger Anschauung, theils zur Betonung allgemein verbreiteter Sittensprüche, theils zur Empfehlung maßgebender Volksklugheit — je nach dem speziellen Er-

---

[1]) Romeo and Juliet I, 3 Schlagw. Lady Capulet: *What say you.*

messen des Autors und je nach seinem Stimmungsverhältniß — derartige Formeln zu verwenden, so daß sich bereits aus den Schriften von Vorgängern und Zeitgenossen unseres Dichters ein ansehnliches Material „zerstreuter Sprichwörter" hervorheben läßt, das mit diesen oder ähnlichen Anführungsformen versehen ist, um demnach den Volksmund als Quelle, Ursprung oder Entstehungsgrund erkennbar zu machen.

Auch Shakespeare folgt naturgemäß diesem allgemeinen Gebrauche, und so hat er neben der Verwendung „sprichwörtlicher Kategorien" auch derartige Anführungsformen als Erkennungszeichen für die Sprichwörtlichkeit in die Diktion seiner dramatischen Gewebe mit aufgenommen, die für die parömiologische Forschung gleichfalls wichtige Anhaltspunkte darbieten und gleichzeitig die Bekanntschaft mit der Arbeitsmethodik unseres Dichters nicht unwesentlich vervollständigen. Allein auch hier verfolgt Shakespeare, wie wir dies bereits bei der Verwendung sprichwörtlicher Kategorien nachzuweisen versuchten, nicht nur seinen eigenen Weg, sondern überragt Vorgänger und Zeitgenossen in der Wahl des passenden Sprachapparates und in der Behandlungsweise und Benützung der Volkssprache überhaupt durch die intensive Vertiefung in Sprachformen und Sprachbegriffe um ein Bedeutendes.

Wenden wir uns somit den verbalen Anführungsformen zu, so berühren wir hiermit ein Gebiet, für welches sich unsere Behauptung bereits insofern bewahrheitet, daß wir den Dichter von den allgemeinsten Bestimmungen zu den feinsten Nüancierungen des Verbalbegriffes emporsteigen sehen, um an dieser Gestaltungsweise gleichsam fest ausgeprägte Gesetze für die Zusammengehörigkeit von Form und Wesen des Sprichwortes darzustellen, und als deren Ergebniß das sprichwörtliche Sprachgut mit seinem ganzen rhetorischen Einflusse aus der eigenen sprachgewandten Diktion heraus hervorzuheben und zu bezeichnen. Dennoch bleibt es auch hier schwer, zu entscheiden, ob der Dichter zufällig oder absichtlich habe übersichtliche Normen aufstellen wollen, um sein geistiges Eigenthum aus der Fülle volksthümlicher Sprachschätze herauszuheben, oder ob er diese nur mit Erkennungszeichen versehen hat, um ohne besondere Schwierigkeit auf deren Ursprung zu verweisen. Sicher aber ist, daß wir auch in den verbalen Andeutungen, wie der Dichter sie darbietet, und in der eigenthümlichen Behandlung derselben eine schätzbare Handhabe besitzen, um das sprichwört-

liche Material zu erkennen und seine Verwendung und Entwickelung unter der Gestaltungskraft des Dichters zu beobachten.

Schon oben, gelegentlich der für die sprichwörtliche Tradition aufgestellten Kategorien, hoben wir die Bezeichnung '*Saying*' als einen der englischen Sprache eigenthümlichen Gattungsbegriff hervor, der „Gesagtes", „Gesprochenes", im Volksmunde „Gebräuchliches" aus dem Kreise der Beobachtung und Erfahrung heranzieht und mit diesem sprichwörtlichen Merkzeichen versieht. Lehnen wir aber diesen Gattungsbegriff an sein Grundwort *to say* an, so verschwindet diese Eigenthümlichkeit nahezu, und wir entdecken darin bereits die verbalen Formeln als die allgemeinsten und verbreitetsten Anführungsformen für die Sprichwörtlichkeit. Selbstverständlich hat auch Shakespeare sich dieses Terminus bedient, aber wie reichhaltig fließen dessen Modulationen gegenüber den stabilen Formeln dieser Art, welche andere Autoren verwenden. Von den allbekannten Anführungsformen *They say*[1]), *It is said*[2]), *Some say*[3]), *As they say*[4]) mit ihren zahlreichen Zitationen, finden wir in des Dichters Werken in dem gleichen Genre die Formeln: *For they*

---

[1]) All's Well II, 3: *Miracles are passed*; in K. Henry V. I, 1: *Miracles are ceased* „Es geschehen keine Wunder mehr." — Hamlet IV, 5: *The owl was a baker's daughter* „Die Eule ist eines Bäckers Tochter gewesen" (vergl. Hazlitt, English Proverbs S. 381 Note). — Timon I, 2: *Ira furor brevis est* „Zorn ist ein kurzer Wahnsinn." — Macbeth III, 4: *Blood will have blood* „Blut fordert Blut"; gehört zu des Dichters „biblischen" Zitaten. — Two Gentlemen II, 4: *Love has not an eye at all* „Liebe hat gar kein Auge", d. h. ist blind. — Sprichw. Pendant zu dem allen Sprachen gemeinsamen Volksworte: *Love is blind.* — All's Well I, 3: *Bairns are blessings* „Kinder sind Gottes (des Hauses) Segen." Im Volksmunde auch: *Children are blessings.* In den englischen Sammlungen fehlt dieses Sprichwort.

[2]) As You Like It III, 3: *Many a man knows no end of his goods;* daselbst IV, 1 auch in fragender Form: *Can one desire too much of a good thing?* „Mancher kann des Guten nicht genug haben (kriegen)." — 2 K. Henry VI; IV, 2: *Labour is thy vocation* „Arbeit ist unser Loos (unsere Bestimmung)." Das ältere 'Booke of merry Riddles' (ed. 1629 No. 7) hat die Variante: *He that will not endour labour in this world had better not be born.* In Thüringen: „Zur Arbeit sind wir geboren und zu nichts Anderem." „Wer nicht arbeiten will, dem wäre besser, er wäre gar nicht geboren."

[3]) K. Henry V. II, 1: *Knives have edges* „Jedes Messer hat seine Klinge."

[4]) Much Ado III, 5: *When the age is in, the wit is out* „Wenn das Alter kehrt in's Haus, so trocknet's Leib und Seele aus" (Wander I. 62, 100). „Wenn's Alter kommt, geht der Verstand flöten" (Thüringen).

say[1]), *But they say*[2]), *We use to say*[3]), *Only I say*[4]), *Who is't can say*[5]), *You were used to say*[6]), *But, say I*[7]), *That I may justly say*[8]), je nach der individuellen Auffassung des Dichters bis zu den Spezialitäten: *You may say as well*[9]), *That's as much as to say*[10]), *Let's shake our heads and say*[11]) und *Experience hath taught me to say this*[12]), überall die volksmäßige Erfahrung oder Beobachtung als die vornehmlichsten Quellen bezeichnend, aus denen Shakespeare derartige Behauptungen schöpft, indem er für seine eigenen Reflektionen Verwandtes aus dem unbegrenzten Allerweltsverstande zu entlehnen weiß.

Den sprichwörtlichen Kategorien gegenüber fließen die mit

---

[1]) Vergl. unter *To say:* No. 9 des Textes (S. 94).

[2]) K. Richard II. II, 2: *The tongues of dying men enforce attention* „Was ein Sterbender spricht, hat doppelt Gewicht.“ Aehnlich in K. Henry VIII. II, 1: *From a dying man receive as certain.*

[3]) Antony and Cleopatra II, 5: *The dead are well* „Dem Todten ist wohl.“

[4]) Macbeth III, 6: *Things have been strangely borne* „Es geht Manches seltsam zu auf der Welt.“ Mit dieser sprichw. Phrase leitet Lenox seine Betrachtungen über den unerklärlichen Tod Duncan's und Banquo's ein, da ihm die angeblichen Ursachen nicht einleuchtend erscheinen.

[5]) King Lear IV, 1. Der Dichter läßt dort mit Anspielung auf die sprichw. Redensart: *to be at the worst* den unglücklichen Edgar ausrufen: *Who is't can say, I am at the worst?* dem alsdann die häufig zitierte und charakteristische Sentenz folgt:

The worst is not,
So long as we can say, This is the worst.
'S ist nicht das Schlimmste,
So lang man sagen kann, Dies ist das Schlimmste.

[6]) Coriolanus IV, 1: *Common chances common men could (can) bear* „Gemeine Noth trag' ein gemeiner Mann.“ „Die allgemeine Noth kann Jeder ertragen.“

[7]) Love's L. L. IV, 2: Die Anführungsform lautet vollständig im Texte: *But omne bene, say I.* Vergl. das Sprichwort unter *To say:* No. 10 (S. 95).

[8]) Vergl. unter *To say:* No. 11 (S. 96).

[9]) Vergl. unter *To say:* No. 12 (S. 99).

[10]) Julius Caesar III, 3: *They are fools that marry* „Narren heirathen.“ Eine eigenthümliche Variante des Sprichwortes findet sich bei Dekker, The Honest Whore I, 12 (1602; ed. Dodsley III, S. 306): *None goes to be married till he be stark-mad,* wozu aus Twelfth Nigth III, 1 zu gehören scheint: *The husband is the bigger (fool).*

[11]) Timon IV, 2: *We have seen better days* „Er hat bessre Tage gesehen“ (spr. Red.). Dort gleichsam als das Grabgeläute für Timon's Glück bezeichnet '*a knell unto our master's fortune*'.

[12]) Vergl. unter *To say:* No. 13 (S. 100).

verbalen Anführungsformen ein und desselben Begriffes versehenen Sprichwörter bereits so zahlreich, daß wir uns zur Beherrschung des Stoffes entweder nur einzelner Zitate aus dem Bereiche der gleichen oder ähnlichen verbalen Formel bedienen, die wir, wie bereits geschehen, in die Noten verweisen; oder daß wir, wo es sich darum handelt, zur Orientierung des Lesers auf die Intentionen des Dichters, oder auf verwandte Sprachströmungen einzugehen, vereinzelte, ausführlichere Darstellungen im Texte der Arbeit selbst hervorheben[1]).

A. To say.

1) C. The Comedy of Errors II, 2.

T. *Every why hath a wherefore*[2]).
Par. Jedes Warum hat sein Wofür.
Spr. Jedes Warum hat sein Darum — Ironisch: „Warum? — Darum!"
A. *They say.*
E. *Every why has its because* (Amer.) — *There's never a why but there's a wherefore* (Bohn H. of Pr. 142).

2) C. 2 King Henry VI. I, 2.

T. *A crafty knave does need no broker*[3]).
Par. Ein schlauer Schelm braucht keinen Mäkler.
Spr. Kein Schelm braucht einen Unterhändler (Mäkler).
A. *They say.*
E. *A cunning (crafty) knave needs no broker* (Ray 127; Bohn H. of Pr. 284).

Das Sprichwort, dessen sich Shakespeare zu Gunsten des Blankverses mit einer geringen Umstellung bediente, findet sich mehrfach in Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts[4]); zunächst

---

[1]) Mit C. bezeichnen wir des Dichters Werk, aus dem wir die Zitation entlehnen; mit T. den Originaltext; mit Par. die deutsche Uebertragung, vorwiegend nach Schlegel-Tieck; mit Spr. die analogen deutschen Sprichwörter und Redensarten, mit A. die Anführungsformen des Textes und mit E. die englischen Sprichwörter, sobald wir solche als Vervollständigung der Sprachgruppe für erforderlich halten.

[2]) In dieser Version noch heute gebräuchlich. Vergl. Bohn, Handbook of Proverbs S. 351; Hazlitt, English Proverbs S. 124; jedoch daselbst ohne Angabe der Quelle. (Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII 1884, S. 6).

[3]) Malone l. c. bemerkt: *This is a proverbial sentence.* (Sprachvergl. ib.).

[4]) Hazlitt l. c. zitiert das Sprichwort noch aus John Taylor's Works, 1630 II, 77 und aus Parker's Harry White his Humour (c. 1640). Vergl. Ray (ed. 1768) 127 und Halliwell, Literature of the 16th und 17th Centuries illustr. 1851.

. in der 1594 gedruckten, nach einer Notiz bei Henslowe jedoch ı 1592 aufgeführten anonymen Komödie *A Knacke how to* *›e a Knave,* die sich, in den Hauptpartien durch Edward Allen Kemp vertreten, der besonderen Gunst König Karls I. erfreut ›n soll[1]) und kurz darauf das Gegenstück *A knacke how to* *›e an honest man* hervorgerufen zu haben scheint, das eine h günstige Aufnahme fand.[2]) Unter der Anführungsform *Some* *say* lautet das Sprichwort dort: *A crafty knave needs no* *›r,* und es dürfte nicht unwahrscheinlich sein, daß es Shakere zur Ausstattung des schelmischen Hume, der in diesem Sinne betreffende dramatische Situation beherrscht, von dort entte.[3]) Dies schließt jedoch nicht aus, daß der sprichwörtliche ınke schon früher im Schwunge gewesen sei, denn schon Hey-l, Proverbs 1562, hat die Variante: „*Two false* (Ray 127 liest *ıing) knaves need no broker.*

3) C. King Richard III. II, 1.

T. *So wise so young, do never live long.*
Par. Klug allzu bald wird nimmer alt.
Spr. Kluge Kinder werden nicht alt.
A. *They say.*
E. *Wise children never live long. — Young children too wise never live long.*

Der Dichter hat uns diesen sprichwörtlichen Reimspruch, der inaliter auch noch in der Gegenwart zitiert wird, und den die egel-Tieck'sche Uebersetzung glücklich nachgeahmt hat, aus dem ɩsmunde seiner Zeit aufbewahrt, indem er ihn mit anderen menreichen" Sentenzen dem verbrecherischen Gloster zuwies.[4])

---

[1]) Cf. Halliwell, Dictionary of Old english Plays 1860 S. 137; von dem ›urgh Club ed. Collier 1851 neu gedruckt, desgleichen in Dodsley's O. P. ed. itt Vol. VI No. 5.

[2]) Zuerst 1594 aufgeführt, 1596 gedruckt und in die Register der Stationers' pany eingetragen.

[3]) In dem von Millington 1594 herausgegebenen Drama The first Part of Contention of the two famous Houses of Yorke and Lancaster etc., das mit zweiten Theile von Heinrich VI. bekanntlich ebenso parallel läuft als das Stück The true Tragedie of Richard Duke of Yorke and the Death of good ; Henrie mit dem 3. Theile des erwähnten Dramas, fehlt mit vielen andern enzen auch unser Sprichwort; es ist Dies ein nicht unwesentliches Moment lie Autorschaft und für die Arbeitsmethodik unseres Dichters, auf das wir O. zurückkommen werden.

[4]) Vergl. den bereits oben unter *rule* zitierten Reimspruch der gleichen Trae. — Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII 1884, S. 7.

So erscheint Shakespeare auch dadurch als ein hervorragender Kenner der Volkssprache, daß er volksthümliche und zugleich sprichwörtliche Schätze sammelte, die weder vor, noch nach ihm niedergeschrieben wurden, und wofür er häufig allein die Priorität in Anspruch nimmt. Sie zu heben und für die parömiologische Wissenschaft nutzbar zu machen, dürfte eine nicht zu unterschätzende Anerkennung auch dieser Leistung des Dichters sein.

4) C. Troilus and Cressida III, 2.

T. *All lovers swear more performance than they are able.*
Par. Liebhaber schwören, mehr zu vollbringen, als ihnen möglich ist.
Spr. Der Männer (Liebhaber) Schwüren ist nicht zu trauen — An Männerschwüren und Frauenzähren soll man sich nicht kehren.
A. *They say.*
E. *He that often swears no man will trust him* (Ray 160). *Too much asseveration is a good ground of suspicion* (Bohn H. of Pr. 545).

Diese Materie ist vom Dichter recht ausgiebig behandelt worden und veranlaßt ihn aus der volksthümlichen Anschauung heraus oft zu eingehenden Reflektionen und sogar zu humoristischen Ausfällen. So behauptet er dort (T. C. III, 2): *Vowing more than the perfection of ten, and discharging less than the tenth part of one.* „Ein Liebhaber gelobt mehr als zehn ausführen und bringt doch kaum den zehnten Theil von Dem, was einer vermöchte, zu Stande.“ In *As You Like It III, 3* lehnt er an das bekannte Sprichwort: *Lovers are given to poetry* die Exposition: *What they swear in poetry, may be said, as lovers, they do feign*[1]). „Was sie in Poesie schwören, davon kann man sagen, sie erdichten es als Liebhaber.“ An den obigen sprichwörtlichen Gedanken schließt er in dem gleichen Lustspiel (III, 4 Schlgw. Celia: *Was it not* etc.) das höchst drastische Gleichniß an: *The oath of a lover is no stronger than the word of a tapster* „Der Schwur eines Liebhabers ist nicht zuverlässiger als das Wort eines Bierschenken.“ Ebenso treffend ist

[1]) Par. „Liebhaber sind der Poesie ergeben.“ — Sprachvergl. ib. und S. 8 Note 8. — Aus Whetstone, Promos and Cassandra 1578 IV, 3 (ed. Six old Plays 1779 S. 41) läßt sich bereits der Auffassung des Dichters zur Seite stellen:
Lovers fear not how they sweare to wyn a lady fayre,
And having wonne, what they did wish, for othes nor lady care.

dort die Motivierung jenes Vergleiches: *They are both the confirmers of false reckonings* „Sie bekräftigen beide falsche Rechnungen" und sind daher ebenso unglaubwürdig als die Thatsachen, die sie beweisen sollten. Aus Cymbeline III, 4 ist ein ähnlicher Ausspruch: *Men's vows are women's traitors*[1]) „Der Männer Schwüre sind der Frauen Verräther" zur Sprichwörtlichkeit übergetreten, während ein gnomenartiger und mit der Anführungsform *They say* versehener Gedanke in Romeo and Juliet II 2: *At lovers' perjuries Jove laughs* „Jupiter lacht des Meineides der Verliebten" in das hohe Alterthum hinauf zu ragen scheint. Im Unmuthe über die prahlerischen Versprechungen Liebender, die stets weniger zu halten pflegen, als sie in exaltierter Stimmung betheuern, läßt der Dichter Cressida in der Ueberzeugung solch verächtlichen Lippendienstes im obigen Drama[2]) sogar die derbe sprichwörtliche Antithese verwenden: *The voice of lions and the act of hares,* die der deutsche Volksmund so drastisch neben einander gestellt hat: „Löwenmaul — Hasenherz."[3]) So sehr identifizieren sich dem Dichter die beiderseitigen, dem Volksmunde entlehnten Anschauungen, daß er Marcius (Coriolanus I, 1) jenes gegensätzliche Bild gebrauchen läßt, wenn er dort die hochtrabenden, herausfordernden und drohenden Reden, denen jede männliche Thatkraft mangelt, mit dem Zwittergeschlechte geißeln läßt, das des Löwen Stimme mit einem Hasenherzen verbindet.[4])

5) C. Hamlet II, 1.

T. *An old man is twice a child.*[5])
Par. Alte Leute werden wieder Kinder.
Spr. Alte Leute werden kindisch.

---

[1]) Wörtlich bei Bohn, H. of Pr. 452 aufgenommen, jedoch ohne Angabe der Quelle. — So sagt Bellafront in Dekker's The Honest Whore I, 9 (1602 ed. Dodsley III S. 282): *Men's oaths do cast a mist before our eyes.*

[2]) Troilus and Cressida III, 2.

[3]) Ein hierher gehöriges komparatives Sprichwort vergl. Jahresbericht XVII 1884, S. 8 Note 31.

[4]) Der Tenor der Stelle ruht mit Abwerfung des eigentlichen Bildes hier auf der kontradiktorischen Formel *lion—hare,* wenn Marcius seine Rede mit der Antithese verbrämt:

Where he should find you lions, find you hares.
„Er findet euch als Hasen, wo er Löwen hofft."

[5]) In Cymbeline V, 3 (Schlagw. Posthumus: *Nay*) kommt das Sprichwort ***An old man twice a boy*** als bloße Anspielung vor. — Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII 1884, S. 9.

A. *They say.*
E. *Old men are twice children* (Ray 141). — *A man at sixteen will prove a child at sixty* (Düringsfeld II, 485). — Schottisch: *Auld folk are twice bairns* (Bohn 323).

6) C. Much Ado About Nothing II, 1.

T. *God sends a curst cow short horns.*
Par. Gott giebt einer bösen Kuh kurze Hörner.
Spr. Böse Kühe (Ochsen) haben kurze Hörner.
A. *It is said.*
E. *Curs'd cows have short horns* (Ray 91; Bohn H. of Pr. 341).

Ray l. c. erklärt das Sprichwort wie folgt: *Providence so disposes that they who have will, want power or means to hurt.*" Die Natur hat Alles so eingerichtet, daß selbst in der Ausstattung und Entwickelung schädlicher Werkzeuge bei dem dem Menschen überlegenen Thiere dennoch die höchste Zweckmäßigkeit obwaltet, wobei wir die Allmacht des Schöpfers bewundern müssen. Manches Sprichwort gewährt diesen teleologischen Einblick in das Naturleben, das sich in so reicher Mannigfaltigkeit als Ergebniß sinniger Beobachtung im Volksmunde niedergeschlagen hat. Der Dichter gebraucht das Sprichwort, das sich zuerst bei Heywood, Proverbs (1562)[1] tradiert findet, zu einer recht drastischen Wendung, indem er zwischen „böse und zu böse" gleichfalls im teleologischen Sinne unterscheiden läßt und auf den Vorwurf anspielend, der Beatricen dort ihrer bösen Zunge wegen gemacht wurde, das Volkswort in spöttischer Weise dahin erweitert, daß er hinzufügt: *But to a cow too curst he sends none* „aber einer zu bösen Kuh giebt er gar keine Hörner." Jene ironische Beigabe zu den dem Volksmunde entlehnten Zitaten, die bei Shakespeare sehr häufig vorkommt, bekundet das tiefe Verständniß und die Gewandtheit des Dichters, volksthümliche Anschauungen um so wirksamer an die rechte Stelle zu setzen.

7) C. 2 King Henry VI. IV, 2.

T. *The bee stings.*
Par. Die Bienen stechen.
Spr. Keine Biene ohne Stachel — Die Biene sticht[2]).

---

[1]) Es lautet dort: *God sends the shrewed cow short horns.* Man beachte die verschiedenartige Verwendung der Alliteration bei John Heywood und Shakespeare. (Sprachvergl. s. XVII ib.)

[2]) Vergl. hierzu Jahresb. XVII S. 10 und Note 36.

A. *Some say.*
E. *The bee stings* (V). — *Bees have stings in their tails* (Bohn H. of Pr. 226). — Schottisch: *Bees hae stings in their tails.*

Ebenso eigenthümlich als urkomisch ist die apologische Wandlung, die das Sprichwort bei unserem Dichter erfährt, wenn er der volksmäßigen Anschauung eine individuelle Ansicht gegenüber stellt. Es heißt dort: *Some say, the bee stings, but I say, 'tis the bee's wax* „man sagt, die Bienen stechen, aber ich sage, das Wachs der Bienen thut es.“ Der Rebell Cade bezeichnet nämlich hiermit nicht den Stachel der Biene, sondern das Wachs derselben, das zur Besiegelung gerichtlicher Dokumente, Schuldverschreibungen, Verhaftsbefehle und Todesurtheile verwendet wurde, als das gefährliche Agens, vor dem man sich zu hüten habe, und deshalb möchte er die Beseitigung aller Rechtsgelehrten und ihrer beschriebenen Pergamente befürwortet haben.[1]) Auch in zeitgenössischen Schriften findet sich das Sprichwort. So lautet es in dem pseudonymen Drama Locrine (1585 III, 2: Tauchnitz Ed. S. 162): *The bees have stings* und bei George Herbert (Outl. Prov. 1640) nach des Dichters Version, während die älteste Zitation des sprichwörtlichen Gedankens wohl Greene (James IV. II, 2: ed. Dyce 1860 S. 199) zugehört, der es dem der Königin Dorothea dienenden Zwerge Nano in den Mund legt, um mit dem volksthümlichen Bilde in scherzhafter Anknüpfung an dessen winzige Gestalt die Bedeutung seiner Persönlichkeit um so mehr hervorzuheben:

Although a bee be but a little thing,
You know, it hath a bitter sting;
„Ist auch die Biene nur ein winzig Ding,
So ist ihr Stachel sicher nicht gering.“

In dem gleichen Drama (1598 I, 1 ed. Dyce 1860 S. 190) findet sich das sprichwörtliche Bild auch in einem Gleichniß verwendet:

And weel I wot, I heard a shepherd sing,
That, like a bee, Love hath a little sting.
„Wohl weiß ich, was ein Hirt sang auf der Höh':
Der Biene gleich, thut Liebesstachel weh.“

Endlich findet sich das Bild noch als kontradiktorische Formel in der sehr verbreiteten sprichwörtlichen Antithese: *The honey is sweet, but the bee stings*: Honig ist süß, aber die Bienen stechen.[2])

---

[1]) Dem gleichen Apologe begegnen wir in Cymbeline III, 2.

[2]) Herbert, Outl. Prov. 1640; Ray [illegible]; Wander II 748, 36. — Sprichw. [illegible] in Jahresb. XVII 1884. S. [illegible]

8) C. Love's Labour's Lost V, 1.

T. *Thou hast it at the finger's end (ad unguem).*

Par. Du triffst den Nagel auf den Kopf.

Spr. Er hat es auf seinen Fingerspitzen. — Er kann es an den Fingern herzählen.

A. *As they say.* „Wie man zu sagen pflegt."

E. *To have something at the finger's end. — At one's fingers' ends* (Hazl. 78).[1])

9) C. The Merry Wives of Windsor II, 2.

T. *If money go before, all ways do lie open.*[2])

Par. Wo Geld vorangeht, sind alle Wege offen.

Spr. Geld öffnet Thor und Thür. — Gold erschließt Ohren und Thüren. — Wo Gold (Geld) anklopft, wird aufgemacht.

A. *For they say.*

E. *Gold goes in at any gate* (Ray 114). — *No lock will hold against the power of gold* (G. Herbert, Outl. Pr. Ray 9). — *Money is the main key to all latches and locks. — There's no lock but a golden key will open it. — Money makes the mare to go* (Ray 137)[3])

Für dieses Volkswort darf Shakespeare wohl als Primärquelle gelten, so vielfältig sich auch der sprichwörtliche Gedanke in analogen Bildern niedergeschlagen hat. Ueber die Macht des Geldes, wie sie hier von dem auf Rache sinnenden Fluth gegen Sir John Falstaff[4]), dem abenteuerlichen, prahlerischen Ritter in drolliger

[1]) Die Bedeutung der spr. Redensart, Geschicklichkeit und Fertigkeit bei den verschiedensten Manipulationen anzuwenden, findet sich unter vielen Belegen aus zeitgenössischen Schriften unseres Dichters in recht komischer Wendung bei Lyly (Endymion 1591 IV, 2: ed. London 1814, T. II): *My armoury's at my fingers' ends, for I use no other artillery than my nails.* — Sprachvergl. ib. S. 11, 8.

[2]) In neueren Sammlungen bei Hazl. Engl. Prov. 1869, S. 220 eines der wenigen Sprichwörter, die aus Shakespeare dort zitiert werden.

[3]) Dyke, Engl. Prov. 1709, S. 61. — In Punch 1882, No. 2138, S. 309 mit der Anführung *As the old proverb has it.* Ein sehr populäres Sprichwort. Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII S. 11, 9.

[4]) Falstaff antwortet, wie dies Fluth's Entgegnung *Troth* zu bestätigen scheint, gleichfalls mit einem Sprichwort:

Money is a good soldier (and will on),
„Geld ist ein guter Soldat (und bricht sich Bahn)."

In neueren Sammlungen heißt es: *A golden shield is of great defence* (Bohn, H. of Pr. 287) und ähnlichen Sinnes schon bei Lyly (Midas 1592 I, 1): *The first stair of virtue is money.*

Weise zur Geltung gebracht wird — über die Macht des Geldes und des Goldes hat unser Dichter eine Fülle von Reflektionen und Gedanken in mehreren seiner Dramen ausgestreut. So im Cymbeline II, 3 (Schlgw. Cloten: *If she*), wo es in einer dem obigen Sprichworte parallel laufenden Stelle, die dem verrätherischen Cloten zugetheilt worden, heißt:

If I do line one of their hands? 'Tis gold
Which buys admittance; oft it doth;
. . . and 'tis gold
Which makes the true man kill'd, and saves the thief;
Nay, sometime, hangs both thief and true man. What
Can it not do, and undo?
„Wie wär's
Salbt' ich die Hand der einen?"[1]) Gold ist's ja,
Das Zutritt kauft sehr oft; — Gold ist's ja,
Was Brave mordet und den Räuber schützt;
Ja, manchmal Dieb und Redlich bringt zum Galgen.
Was kann's nicht schaffen und vernichten?

Bei John Lyly (Endymion 1591, V, 3. Schlgw. Zontes: *If Bagoa*) findet sich ein ähnlicher Gedanke, wo jedoch die Macht des Goldes mit der Ueberredungskunst gepaart erscheint, und der folgende Erfahrungssatz mit der Anführungsform *But we see that* versehen wurde: *Gold and fair words are of force to corrupt the strongest men, and therefore able to work silly women like wax.*

10) C. Love's Labour's Lost IV, 2.

T. *Many can brook the weather, that love not the wind.*[2])

Par. Manch Einer steht das Wetter aus, der nicht den Wind erträgt.

Spr. Manche, die kein Zuglüftchen gewöhnt sind, müssen das schlimmste Wetter ertragen. (Thür.) — Mancher möchte hinter dem Ofen liegen, und muß sich in Wind und Wetter wiegen (ib.).

A. *But, omne bene, say I (being of an old father's mind.*[3])

E. *He that pryeth into every cloud may be stricken with a thunder-bolt* (Bohn H. of Pr. 126). — *He that would not sail till all dangers be over, must put to the dangerous sea.*

---

[1]) Von einer der Kammerfrauen der Prinzessin Imogen ist hier die Rede.

[2]) In neueren Sammlungen ist das Sprichwort nur bei Hazl. Engl. Prov. S. 246 mit Angabe der Quelle aufgeführt. — Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII S. 13.

[3]) Mit dem charakteristischen *omne bene* bekundet der Dichter zweifellos, daß er sich mit dem Erfahrungssatze jenes alten Kirchenvaters in Uebereinstimmung befindet.

Die Anführungsform erscheint hier in eigenthümlicher Weise mit dem Wortlaute des wahrscheinlich sprichwörtlichen Zitates verschmolzen:

But, omne bene, say I; being of an old father's mind;
Many can brook the weather, that love not the wind.
„Ich halt's mit jenem Kirchenvater, der oft zu sagen pflegt:
Manch Einer steht das Wetter aus, der nicht den Wind erträgt."

Mit dieser markierten Hindeutung und Hervorhebung, auf die wir schon bei den sprichwörtlichen Kategorien zu verweisen Gelegenheit hatten, dürfte der Dichter, vielleicht unbewußt, der Kodifizierung volksthümlicher Sprachschätze einen wesentlichen Dienst geleistet haben. Hier tritt das Sprichwort als abschließender Kerngedanke eines poetischen Bruchstückes auf, das der Dichter dem Dorfpfarrer Nathanael in den Mund legt, einer Art philosophischer Betrachtung, die jedoch mit allerlei kurzweiligen Bemerkungen gewürzt ist. Form und Inhalt dieser Betrachtung dürften einschließlich der von Holofernes mit hervortretender Alliteration markierten Episode[1]) und des in derselben Scene eingeschalteten Gedichts[2]) die Vermuthung rechtfertigen, daß wir in beiden Stücken Entlehnungen des Dichters aus anderen Werken vor uns haben.

11) 2 King Henry IV. IV, 3.

T. *I came, saw and overcame.*[3])
Par. Ich kam, sah und siegte.
Spr. Ich kam, sah und siegte.
A. *That I may justly say.*
E. *I came, I saw, I conquered* (Grassow No. 1061).

Die durch des großen Römers Trophäen berühmt gewordene Inschrift, die nach der Originalversion fast in allen Sprachen zitiert wird, ist auch in verschiedenen Dramen Shakespeare's ihrem volksthümlichen Charakter nach sprichwörtlich niedergeschlagen worden. Ueberall trägt dies Motto jedoch den Beigeschmack einer prahle-

[1]) Cf. Schlgw. Holof. *The preyful princess pierc'd etc.* — Mit der Redensart *to affect the letter* bezeichnet der Dichter die Geziertheit der dort hervorgehobenen Alliteration selbst, auf die er bezüglich des seltenen Talents (*a rare talent*) einer solchen Fertigkeit das Wortspiel anwenden läßt.

[2]) Schlgw. Nathanael: *If love make me forsworne.* Delius (Shakesp. I, S. 250, Note 24) weist dasselbe der von Jaggard edierten Gedichtsammlung Shakespeare's *The Passionate Pilgrim* zu.

[3]) Ferner: Love's Labour's Lost IV, 1; As You Like It V, 2; Cymbeline III, 1.

ischen Ueberhebung an sich[1]), wovon es der Dichter wohl, seinem Enstehungsgrunde angemessen, nicht entkleiden mochte, so vielfältig und treffend er es auch in den verschiedensten Situationen als sprichwörtliches Schlagwort zu verwenden wußte. Im geradezu absprechenden Sinne wird Caesar's Siegeswort in Cymbeline (l. c.) bedacht, wo der große Römer mit seinen Waffenthaten der schärfsten Kritik unterzogen und ihm bei der Schilderung seiner Kämpfe gegen das Inselreich jener Siegesspruch streitig gemacht wird. Eine komische Färbung nimmt das Zitat in Boyet's Munde (L. L. L. l. c.) beim Vorlesen jenes Briefes an, der die bei Shakespeare nicht selten vorkommende altenglische Ballade vom afrikanischen König Cophetua, der die Bettlerin Zenelophon heirathet[2]), ihrer Haupthandlung nach in's Lächerliche zieht, indem er vornehmlich hierin eine ebenso drastische als beißende Kritik übt, wenn er die Apophthegme, nachdem er sie in barbarisches Englisch zu übersetzen wagt[3]), wie folgt verwendet:

He came, saw and overcame. He came, one; saw, two; overcame, three. Who came? the king; why did he come? to see; why did he see? to overcome. To whom came he? to the beggar; what sam he? the beggar; whom overcame he? the beggar. The conclusion is victory. ‚Er kam, sah und überwand. Er kam, Eins; sah, Zwei; überwand, Drei. Wer kam? der König; weshalb kam er? zu sehen; weshalb sah er? zu überwinden. Zu wem kam er? zur Bettlerin; wen sah er? die Bettlerin; wen überwand er? die Bettlerin. Der Erfolg ist Sieg.“

Während hier der Erfolg, den die Apophthegme umschließt, in's Lächerliche gezogen wird, gelingt es dem Dichter an einer anderen Stelle (As You Like It l. c.), die Schnelligkeit zu persiflieren, womit jener Erfolg in's Werk gesetzt wurde. Auch hier bildet ein Ehebündniß den scherzhaften Vorwurf Rosalinden's, nachdem Orlando auf die zwischen Ganymed und Oliver getroffene Verabredung eingegangen ist. Wir lassen auch hierbei den Dichter

---

[1]) Im Cymbeline l. c. ist jenes großsprecherische Motto mit den Worten bezeichnet: *A kind of conquest | Caesar made here; but made not here his brag of came etc.* und in As You Like It l. c. *Caesar's thrasonical brag.* In L. L. L. lauten die den Originaltext *veni, vidi, vici* einleitenden Worte: *he it was, that might rightly say.* (Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII S. 13, 11).

[2]) Auch in Romeo and Juliet II, 1 und in K. Henry IV., P. II. V, 3 wird auf diese alte Ballade angespielt.

[3]) Im Texte heißt es: *to anatomize in the vulgar* (*O base and obscure vulgar!*)

reden: *There was never anything so sudden but the fight of t rams and Caesar's thrasonical brag of „I came, saw and overcame":* *your brother and my sister no sooner met, but they looked; no soon looked but they loved; no sooner loved, but they sighed; no sooner sigh but they asked one another the reason; no sooner knew the reas but they sought the remedy: and in these degrees have they ma a pair of stairs to marriage.* „Niemals ging noch etwas so schn zu, außer etwa ein Gefecht zwischen zwei Widdern und Caesar thrasonisches Geprahle: „Ich kam, sah und siegte." Denn eu Bruder und meine Schwester trafen sich nicht so bald, so sahe sie; sahen sich nicht so bald, so liebten sie; liebten sich nicht s bald, so seufzten sie; seufzten nicht so bald, so fragten sie einande nach der Ursache; wußten nicht sobald die Ursache, so suchten si das Hilfsmittel; nur vermittelst dieser Stufen haben sie eine Trepp zum Ehestande gebaut."

Allerdings ist das vielgewandte Sprichwort, ohne dem En wurfe unserer Arbeit vorgreifen zu wollen, schon an sich geeigne in der Hand einer schneidigen Feder wie der Shakespeare's dur geistreiche Exposition und sichere Schlagfertigkeit Erstaunlich zu leisten. Noch mehr aber müssen wir die Geschicklichkeit b wundern, mit welcher der Dichter bei an und für sich offenbar u wesentlichen Zuthaten wie bei den von ihm gewählten Anführung formen es meisterhaft versteht, das Interesse an jene volksthün lichen Kernworte dadurch zu erhöhen, daß er der verbalen Beigal noch ein besonderes Gepräge verleihet. Bei vorsteheuder Apop thegme enthält die Anführungsform nach der in King Henry I (l. c.) vorkommenden Zitation ein physiognomisches Gepräge. B kanntlich soll Julius Caesar, wie dies auch sonst Italienern u Griechen eigen ist, eine stark gebogene und hervorragende Na gehabt haben. Diese Tradition hat sich schon frühzeitig im Volk munde zur Bezeichnung derjenigen Persönlichkeiten festgesetzt, d gleich jenem Heros durch irgend welche Großthat hervorragte Jenes charakteristischen Merkmals bedient sich Shakespeare i sarkastischen Sinne, wenn er den prahlerischen Falstaff im hoc müthigen Dünkel dort ausrufen läßt: *He saw me and yielded, th I may justly say with the hook-nosed fellow of Rome*[1]*: I came, sa*

[1] Diese physiognomische Auspielung findet sich im entgegengesetzten Sin in Cymbeline (l. c. Schlg. Cloten: *Come*)*: There is no more such Caesa other of them may have crooked noses; but, to owe such straight arms, none* ,. giebt nicht solche Caesars mehr; manche mögen noch krumme Nasen haben, a

and overcame. „Er sah mich und ergab sich, so daß ich mit Recht wie der krummnasige Kerl von Rom sagen kann: ich kam, sah und siegte.“ Welche Ironie liegt zugleich in dieser Persiflage Caesar's im Munde eines Falstaff, der mit der eigenen hohlen Ruhmredigkeit die Selbstschätzung und das Selbstgefühl eines großen Mannes zu geißeln wagt!

12) C. King Henry V. III, 7.

T. *That's a valiant flea, that dare eat his breakfast on the lip of a lion.*

Par. Es ist ein tapferer Floh, der sein Frühstück auf der Lippe eines Löwen verzehrt.

Spr. Eine tapfere Maus, die zwischen den Tatzen des Löwen spielt.

A. *You may say as well.*

E. *It must be a wily mouse that should breed in the cat's ear* (Heywood, Prov. 1562; Hazl. Prov. 246).

Die mit der Katze oder dem Löwen spielende Maus ist in Fabel und Sprichwort der Gegenstand bekannter und pikanter Darstellung geworden. Wahrscheinlich hat auch der Dichter eine derartige ihm bekannte alte Fabel in abgekürzter Form verwendet, oder Sprichwörter in Schriften und Sammlungen wie Lyly's Euphues[1]) oder John Heywood's Proverbs vorgefunden[2]) und benützt. Bei der dort zwischen dem Herzog von Orleans und dem Connetable von Frankreich stattfindenden Kontroverse über die sich meist in Hyperbeln bewegende Kriegstüchtigkeit der englischen Armee lag es für den Dichter nahe genug, den alltäglichen Vergleich zwischen Katze und Maus fallen zu lassen und dafür im Ebenmaße der Darstellung das hyperbolische Gleichniß (zwischen Löwe und Floh) zu statuieren. Humoristisch bleibt ja die Kühnheit des Schwachen den-

---

so stämmige Arme hat keiner.“ Dieser Ausspruch erinnert zugleich an das deutsche Sprichwort: „Es sind nicht Alle große Männer, die krumme Nasen (Adlernasen) tragen.“ — Schon bei Greene (James IV, IV, 3: ed. Dyce 1860, S. 209) findet sich diese Anspielung von der griechischen oder Adlernase: *You with the nose like an eagle, an you be a right Greek.*

[1]) Lyly, Euphues and his England 1580 (vgl. Edition Arber, London 1868, S. 233): *sauing onelye a Mouse sleeping in a Cattes eare*, dem Sinne des Sprichwortes jedoch nicht genau entsprechend.

[2]) Hazlitt, Engl. Prov. 246 führt noch ein älteres Zitat des Sprichwortes aus Demaundes Joyous (1511) an, ohne jedoch den Wortlaut desselben mitzutheilen. (Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII S. 15, 12).

noch, unter welchem Bilde sie auch erscheint, wenn dieser mit Lebensgefahr an die Großmuth des Starken appelliert.

13) C. The Merry Wives of Windsor II, 2.

T. *Love like a shadow flies, when substance love pursues;*
Pursuing that that flies, and flying what pursues.

Par. Wie Schatten flieht die Lieb', indem man sie verfolgt;
Sie folgt Dem, der sie flieht und flieht Den, der ihr folgt.

Spr. Wer Liebe sucht, den flieht sie; wer sie aber flieht, dem folgt sie.

A. *Experience has taught me to say this.*

E. *Follow love and it will flee,*
Flee love and it will follow thee (Ray 43).
Seek love and it will shun you,
Haste away, and 'twill outrun you (Bohn, H. of Pr. 482).

Steevens und andere Kommentatoren vermuthen in diesem Spruche ein aus einer älteren Quelle entlehntes Zitat. Die Anführungsform jedoch, die dem Sinnspruche voransteht, dürfte auch hier im Wesentlichen den Volksmund als die rechte Quelle bezeichnen, aus welcher der Dichter schöpfte. Die ganze ergötzliche Episode des verkleideten Ford (Fluth) mit dem abenteuerlichen Ritter Falstaff erweist dort in eingehenden und detaillierten Zügen[1]) die vergebliche Bemühung, durch Zwang die Empfindung der Liebe zu erwecken[2]), sodaß Jener endlich erklärt, daß der einzige Lohn für allen erdenklichen Aufwand, die Geliebte zu gewinnen, in der zu einem unerhörten Preise erworbenen Erfahrung bestand, die er in der Fassung obigen Spruches wiederzugeben versucht. Es scheint somit dem Dichter darauf anzukommen, die Beweisgründe Ford's durch ein populäres und allgemeingültiges Volkswort zu bekräftigen und zugleich zu erhärten, daß ein solches, wenn es die beabsichtigte Wirkung erzielen solle, vor Allem auf volksmäßiger Erfahrung beruhen müsse.

Was nun die Komposition des Spruches anbetrifft, so ist leicht ersichtlich, daß derselbe eigentlich aus zwei Gedanken besteht, die der Dichter jedoch so meisterhaft mit einander assimiliert, daß das in dem ersten Gedanken enthaltene Gleichniß nicht nur voll-

[1]) Vgl. die Stelle (Schlgw. Ford: *I have long*), deren Mittheilung im Zusammenhange wir uns hier ihres Umfanges wegen versagen müssen.

[2]) Sie endet mit dem Bekenntniß: *Briefly, I have pursued her, as love has pursued me* (ib.).

ständig in ihm aufgeht, sondern daß bei aller Selbständigkeit des zweiten Gedankens derselbe durch die wiederholt stattfindende Reduplikation sich dennoch mit dem ersteren so zu verschmelzen scheint, daß wir wie bei biblischen Parallelen nur eine einzige Idee in diesem Distichon erblicken können. Daß der Dichter trotz dieser einmüthigen Schöpfung verschiedene Quellen benützte, dürfte unschwer zu erweisen sein. Der erste Gedanke: *Love like a shadow flies etc.*, der unwillkürlich an das sprichwörtlich gewordene gelehrte Zitat des Cicero[1]) „Gloria virtutem tanquam umbra sequitur“ erinnert — und dem Dichter waren derartige fremdsprachliche Zitate geläufig — der erste Gedanke liegt in seiner Anlehnung an eine volksthümliche Materie zwar derjenigen über „Ruhm und Ehre“ näher als dem hier eigentlich berührten Thema; allein der zweite Gedanke[2]), der nach unserer obigen Zusammenstellung ächt sprichwörtlich ist, findet sich nicht nur in der eben angedeuteten Materie[3]) sondern ist in seinem Kerne, wie dies die Ray'sche Sammlung erweist, bereits sprichwörtlich vorhanden gewesen. Es konnte daher einem Dichter wie Shakespeare bei seiner Vertrautheit mit dem volksthümlichen Sprachmaterial nicht schwer fallen, durch Transmutation Sprichwörtliches zu verschmelzen[4]), zumal die ausgesprochene Absicht vorliegt, einen poetisch veranlagten Erfahrungssatz aus der Prosa des Textes heraus zu einem abschließenden Schlagworte hervorzuheben. Es finden sich derartige Prozesse der Transscription und Transmutation volksthümlicher Stoffe sowie die Anlehnung, Benützung und Ueberarbeitung bestimmt erkennbarer sprichwörtlicher Materien bei Shakespeare sehr häufig vor[5]), und wir sind

---

[1]) Tusc. I, 45; ähnlich unsere Sprichwörter: „Wie der Schatten dem Leib, so folgt die Ehre der Tugend.“ — „Ruhm ist der Tugend Schatten.“ — Sie sind analog in allen neueren Sprachen vorhanden.

[2]) Derselbe findet sich ähnlich auch in Macbeth I, 6, wenn auch nicht in reduplizierender Form: *The love that follows us, some time is our trouble* „Die Liebe, die uns folgt, wird oft uns lästig.“

[3]) Die Erörterung derselben vergl. in Jahresb. XVII 1884 S. 16, Note 64.

[4]) Schon Ray (ib. S. 43) scheint bei dem von ihm zitierten Sprichwort hierauf zu verweisen. Kannte Shakespeare überdies Heywood's Proverbs (1562), woran wohl kaum zu zweifeln ist, so fand er dort das reduplizierende Sprichwort:

Follow pleasure, and then will pleasure flee,
Flee pleasure, and pleasure will follow thee, —

und eine Benützung desselben in der angedeuteten Weise wäre dann um so augenscheinlicher.

[5]) Wir gedenken dieselben in einem besonderen Abschnitte zu behandeln.

überzeugt, daß ein tieferes Eingehen auf die parömiologischen Spra schätze für die Arbeitsmethodik des Dichters noch manchen Ne verscheuchen und manchen Zweifel beseitigen wird.

Findet sich auch nicht bei allen mit einer derartigen führungsformel versehenen Stellen wie hier die ausgesprochene sicht des Dichters vor, eine Erfahrung zu bekräftigen, die in meisten Fällen ihrem Ursprunge nach dem Volksmunde zugeh so sind wir bereits überzeugt worden, daß das verbale Merkzeicl *to say* in den verschiedenartigen Modulationen, wie sie der Dich verwendet, vorzugsweise die Behauptung des Erfahrungsmäßi umschließt, und so dem parömiologischen Sprachgute zugewiesen w den mußte.

Häufig genug finden sich auch noch Zusätze bei diesen balen Merkzeichen, womit der Dichter die Quellen zu bezeich pflegt, auf die er die mitgetheilten Erfahrungssätze zu stützen o zurückzuführen beabsichtigt. Da wir jene Quellen ohnedies gehöri Ortes eingehender zu erörtern haben, so beschränken wir uns nur auf die Bemerkung, daß derartige Zitate entweder auf mü licher Tradition gewisser Berufsklassen beruhen, oder auf schı lichen Nachweisen, die von den Zeitgenossen an bis in das grau Alterthum hinaufreichen, und namentlich auch auf die Zitatio der Bibel zurückgreifen. Von der ersten Gattung erwähnen hier Anführungsformen wie: *Our doctors say*[1]), *The midwives sa* von der zweiten: *Writers say*[3]), *For says the text*[4]), *As the Psal says*[5]); oder wo anstatt des bekannten Verbalbegriffs des auf Gr einer Erfahrung Behaupteten für *to say* nach Wahl des Dich ähnliche Begriffe wie: *to speak, to report, to write etc.* auftre

---

[1]) K. Richard II. I, 1: *This is no time (month) to bleed:* „Das ist k Zeit zum Aderlaß." — Vergl. hierüber Jahresb. XVII S. 18, Note 68.

[2]) 2 K. Henry IV. II, 2: *The children are not in the fault* „die Ki können nichts dafür" (für das nämlich, was die Eltern verschuldet haben).

[3]) Vgl. im Texte oben No. 14.

[4]) Love's Labour's Lost IV, 2: *Society is the happiness of life* „(gute Gesellschaft ist kein gut Leben auf Erden" (Wander I. 1611, 52).

[5]) 2 K. Henry IV. III, 2: *Death is certain to all* „Der Tod ist A gewiß." „Nichts Gewisseres als der Tod." Bei Shakespeare in zahlreichen logien und in allen Sprachen sprichwörtlich verbreitet.

noch *Thou speakst like him*[1]), *As ancient writers do report*[2]), *It is written*[3]) mit ihren Belegstellen, von denen wir jedoch nur zwei hier näher hervorheben wollen:

14) C. Two Gentlemen of Verona I, 1.

T. *In the sweetest bud the eating canker dwells.*[4])

Par. In der zartesten Knospe die nagende Raupe wohnt.

Spr. Die schönste Knospe zernagt der Wurm (die Raupe). — Den schönsten Apfel sticht der Wurm. — Im rothen Apfel sitzt der Wurm.

A. *Yet writers say.*

E. *The finest bud may have a canker in it. — The fairest silk is soonest stained. — Over the greatest beauty hangs the greatest ruin* (Bohn, H. of Pr. 471).

Der Gedanke, daß das Verderben die schönsten Gestaltungen der Natur heimsucht, und die Verderbniß in den herrlichsten Gebilden oft heimlich schlummert; dieser Gedanke gehört sammt seinen Metaphern — Wurm und Raupe als Bilder der Verderbniß — der Volksthümlichkeit und der Volkspoesie an. Die Art und Weise aber, mit der sich unser Dichter jenes metaphorischen Gedankens bemächtigt; wie er ihn ausspinnt und verwendet; wie er ihn wandelt und veredelt; wie er ihn zu einem ethischen Lebensbilde gestaltet, oder zur Warnung und eindringlichen Beachtung aufstellt; wie er ihn endlich zu einer Lebenswahrheit entfaltet, um die dramatische Diktion zu erhöhen und deren Träger mit den Reflexen jener Ausstattung zu beleuchten: das ist das eigenste Werk des Dichters, wie es aus dem geheimnißvollen Atelier seiner geistigen Apperzeption hervorgegangen ist. Die Verwerthung jenes volksthümlichon Gedankens wollen wir hier

---

[1]) Pericles I, 4: *Who makes the fairest show, means most deceit* „Der schönste Schein trügt oft am meisten (ärgsten).“ Allen neueren Sprachen gemeinsam.

[2]) K. Henry IV. P. I; II, 4: *Pitch does defile* „Pech beschmiert.“ (Waldis, Esopus 1529; Buch I, 53, 19). — Vergl. weiter unten im Texte No. 16.

[3]) Vergl. weiter unten No. 15 (S. 105). — Bei allem Interesse, eine vergleichende Zusammenstellung jener herkömmlichen verbalen Anführungsformen für das parömiologische Sprachgut aus verschiedenen Sprachgebieten zu ertheilen, würde eine solche jedoch den Umfang dieser Spezialarbeit weit übersteigen, zumal sich die Fülle solcher Formeln für die biblischen Zitate unserer Sprache allein nicht einmal in die Grenzen einer Note verweisen lassen. Wir beschränken uns daher auch hier nur auf die bloße Anreguug.

[4]) Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII 1884, S. 19.

vorführen, um die Gestaltungskraft des Dichters auch mit der ihm eigenthümlichen Mannigfaltigkeit in der Verwendung solcher Bilder zu erweisen. Mit sprichwörtlichem Anfluge begegnen wir ihm bereits im Hamlet (I, 3): *The canker galls the infants of the spring.*[1]) „Es nagt der Wurm des Frühlings Kinder an;“ sodann im Kaufmann von Venedig (I, 3) als sprichwörtliches Abschlußbild folgender Kombination:

An evil soul, producing holy witness,
Is like a villain with a smiling cheek;
A goodly apple, rotten at the heart[2]),
„Ein arg Gemüth, das heil'ges Zeugniß vorbringt[3]),
Ist wie ein Schalk mit Lächeln auf der Wange,
Ein schöner Apfel, in dem Herzen faul.“

In den Sonetten (35, 60, 70, 94, 95, 98), auf die wir verweisen, wiederholt sich dieser Lieblingsgedanke des Dichters theils nach dem Wortlaute des Sprichworts, theils in Anspielungen und Antithesen, um in Two Gentlemen I, 1 in einem doppelten Gleichniß Verwendung zu finden.

Yet writers say: As in the sweetest bud
The eating canker dwells, so eating love
Inhabits in the finest wits of all.[4])
„Doch liest man, so wie in der zartsten Knospe
Die Raupe nagend wohnt, so nagend wohne
Die Liebe in dem allerfeinsten Sinn;“

worauf in dem erwähnten Zwiegespräch Valentin dem Proteus entgegnet:

And writers say: As the most forward bud
Is eaten by the canker ere it blow,
Even so by love the young and tender wit
Is turn'd to folly; blasting in the bud,
Losing his verdure even in the prime,
And all the fair effects of future hopes.

---

[1]) Man vergleiche dagegen bei Greene, Never too late I, 1590 folgende Gedankenkette: *The best fruite is soonest touched with caterpillers and the ripest wittes are most apt to be overthrowen by love.*

[2]) Bei W. Rowley, A new Wonder, a Woman never vext (1632 IV, 1; O. E. P. 1815 V., S. 315) lautet ein ähnlicher Ausspruch: *This goodly apple has a rotten core.*

[3]) Mit Bezugnahme auf das im Texte vorhergehende: *The devil can cite scripture for his purpose* „Der Teufel zitiert die heilige Schrift, wenn er sie braucht.“

[4]) Man beachte den obigen (Seite 104, Note [1]) durchaus analogen Gedanken Greene's, und es kann kaum zweifelhaft sein, daß unter der Anführungsform *yet writers say*, so allgemein dieselbe auch gefaßt sein mag, der bekannte Sittenschilderer und Dramatiker Robert Greene hier vom Dichter mit eingeschlossen ist.

„Auch sagt das Buch, so wie die frühste Knospe
Vom Wurm zernagt wird ,eh' sie aufgeblüht,
So wandl' auch jungen, zarten Sinn die Liebe
In Thorheit, daß vergiftet wird die Knospe,
Daß schon das Grün im ersten Lenz verwelkt,
Und jeder künft'gen Hoffnung schöne Frucht."

15) C. Romeo and Juliet I, 2.

T. *The shoemaker should meddle with his last.*
Par. Der Schuhmacher soll sich um seinen Leisten kümmern.
Spr. Schuster, bleib' bei deinem Leisten!
A. *It is written.*
E. *The cobbler to his clout* (Rob. Greene, James IV. 1598 I, 1: edit. Dyce 1860, S. 190). — *Every man to his height* (ib. I, 2, S. 192). — *Let the cobbler stick to his last* (*clout*) (Bohn, H. of Pr. 441). — *Let not the cobbler go beyond his last.* — *Every man to his mouse-trap.* — *Every cobbler stick to his clout* (*last*). Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII 1884 S. 21.

Die drastische Stellung des Sprichwortes erhellt dort aus dem ammenhange, wo der Bediente des Capulet den ihn ungewöhn- drückenden Auftrag, eine Liste von Einladungen zu besorgen, so ungewöhnlicher findet, da er über die Kunst des Lesens it verfügt. Um das Komische der Situation zu erhöhen, läßt der Dichter die Betrachtungen über diesen schwierigen Auf- ; mit dem Pathos biblischer Zitationen beginnen „*it is written*", che Anführungsform um so drastischer wirkt, da er eine ganze ie ähnlicher Künstler mit einer gleichen Verwechslung der Be- fe bedenkt. So setzt er anstatt „*the shoemaker should meddle i his last*" in seiner Verwirrung „*with his yard*", das dem neider gebührt und so umgekehrt, während er dem Fischer tatt der Netze des Malers Pinsel und diesem des ersteren Werk- g zuweist. Diese clownartigen Späße, die sich beim Dichter in nigfacher Abwechslung vorfinden, lagen im Geschmacke der t, um die allgemeine Belustigung der Zuschauer zu erhöhen, und ßten wie hier um so wirksamer sein, wenn sie sich auf dem biete des Sprichwörtlichen tummelten, das, obgleich allgemein ständlich und uralt, im Munde des Clowns zu einer Behauptung ı höchster Autorität wie derjenigen der Bibel emporgeschraubt rden sollte, während ihr eine solche gänzlich mangelte.

Von dem mannigfaltigen Wechsel volksthümlicher Behauptung, wie wir diese von den Anführungsformen des Verbalbegriffes *to say* und seiner Synonyma umschlossen fanden, wenden wir uns zu denjenigen der thatsächlichen Erfahrung, wie sie beim Dichter durch die Verbalbegriffe von *to think, to believe, to learn* und *to know* und die daran geknüpften Formeln repräsentiert werden. Auch hierbei kann es sich nicht um eine logische oder psychologische Erörterung und Umgrenzung der erwähnten Begriffe handeln, die ebensowenig in der Intention des Dichters zu liegen scheinen als eine strikte Scheidung der sprichwörtlichen Kategorien. Es kommt vielmehr lediglich auf die Färbung an, womit der Dichter in der freien Wahl „verbaler Merkzeichen“ die volksthümlichen Strömungen bedachte, wenn er aus dem tiefen Borne der Volkssprache schöpfte, oder die Betonung und Hervorhebung einer volksthümlichen Anschauung beabsichtigte, einer Beobachtung, einer Ansicht, einer Gesinnung, die er sich zu eigen machte, und in denen er zwar das Volk denken und reden läßt, jedoch mit dem besonderen Zwecke, sie zugleich der eigenen Seelenstimmung und Empfindung anzupassen, um sie im rechten Momente aus der eigenen dichterischen Initiative heraus zu verwenden und zu verwerthen. So erwähnen wir aus dieser Gruppe „verbaler Merkzeichen“ als Anführungsformen: *I do think*[1]), *We must think*[2]) und *I think*[3]); *Believe this of me*[4]); *Learn this*[5]), *I have learned*[6]), *Then learn this of*

---

[1]) Othello IV, 3: *It is their husbands' faults, if wives do fall.*
Par. Es ist der Männer Schuld, daß Weiber fallen. — „Wer seine Frau läßt allein, dem stellt der Teufel ein Bein.“

[2]) Othello III, 4: *Men are not gods* „Die Männer sind auch keine Götter.“

[3]) Timon of Athens II, 2: *No usurer but has a fool to his servant* „Der Wucherer hat immer einen Narren zum Diener.“

[4]) All's Well That Ends Well II, 5: *There can be no kernel in a (this) light nut* „In einer tauben Nuß steckt kein Kern.“ — Auch eine hierher gehörige sprichwörtliche Redensart findet sich in Troilus and Cressida (II, 1; Schlw. Thersites: *E'en so*): *To crack a fusty (light) nut with no kernel* „Eine taube Nuß aufknacken.“

[5]) K. Henry VIII. II, 2: *We live not to be grip'd by meaner persons* „Kleine Leute dürfen uns nicht hindern (genieren).“ — Eine sprichw. Umgangsregel, die der in Gunst und Würden stehende Wolsey dort dem Kardinal Campejus ertheilt.

[6]) K. Richard III. IV, 3: *Delay leads impotent and small-pac'd beggary.* Par. Verzug führt Bettelei im lahmen Schneckenschritt. — „Verzug bringt Lumperei und Aufschub Bettelei.“ „Verzug bringt Bettelei im Schneckenschritt herbei.“

me[1]). Auch von dem Verbalbegriff *to know* — wobei die Reichhaltigkeit der Anführungsformen fast an die von *to say* streift, als ob „Sagen und Wissen“ gleichsam den Hauptinhalt der Volksklugheit umschlössen — soll sich die Reihe der Merkzeichen hier anschließen, während für Anordnung und Behandlung die obige Richtschnur maßgebend bleibt: *I know*[2]), *But that I know*[3]), *I wis* (know)[4]), *Thou knowest*[5]), *But thou know'st this*[6]), *We know*[7]), *You know*[8]), *ls you know*[9]), *For you know*[10]), *Besides you know*[11]) *You all know*[12]), *'hat you know*[13]), *Now you know my meaning.*[14])

---

[1]) As You Like It V, I: *To have is to have* „Was ich habe, das hab' ich.“ · In King John I, 1 treffen wir auf ein ähnliches Sprichwort: *Have is have, wever man do catch* „Haben ist haben, gleichgültig wie.“

[2]) Timon of Athens I, 2: *No man can justly praise but what he does affect* ufrichtig lobt man nur, was man liebt.“ Man soll es loben, wenn man's leiden nn (Wander III. 208, 65). Weitere Zitate vergl. in Jahresb. XVII 1884. S. 22, te 88.

[3]) Hamlet IV, 7: *Love is begun by time* „Mit der Zeit kommt die Liebe.“

[4]) Vergl. unter *to think* — *to know* im Texte No. 18 (S. 110).

[5]) Two Gentlemen of Verona II, 4: *Love is full of jealousy* „Ohne Eifercht ist selten Liebe.“

[6]) Pericles I, 2: *'Tis time to fear, when tyrants seem to kiss* „Wenn ein rann zärtlich ist, dann will er verderben.“ Bei Bohn, H. of Prov. 534 ohne ngabe der Quelle.

[7]) Titus Andronicus II, 1: *Easy it is of a cut loaf to steal a shive* „Von geschnittnem Brode ist leicht ein Stück zu stehlen“ (Wander I. 477, 234). y (S. 48 Proverbial Observations) zitiert bereits das Sprichwort, jedoch ohne Anbe der Quelle.

[8]) Troilus and Cressida II, 2: *A sword employ'd is perilous.* Par. Geckte Schwerter drohn Gefahr. „Mit einem blanken (schneidigen) Schwert ist cht zu spaßen.“ — Cymbeline I, 5: *Strange fowl light upon neighbouring ponds* 'remde Tauben fliegen gern in des Nachbars Schlag.“ Das Sprichwort fehlt in n englischen Sammlungen.

[9]) Twelfth Night I, 2: *What great ones do, the less will prattle of* „Die einen Leute beschwatzen die Großen.“

[10]) Two Gentlemen of Verona IV, 2: *Love will creep in service, where cannot go.* Par. Liebe schleicht zum Dienst hin, wo sie nicht gehen kann. e ursprünglich kürzere Form des Sprichworts zitiert Ray S. 42: *Love will eep, where it cannot go,* wozu Shakespeare zur Herstellung des Versmaßes, wie r dies bereits mehrfach erwähnt, *in service* hineingeschoben hat. „Die Liebe iecht, wo sie nicht gehen kann.“ — Schon Rob. Greene, Friar Bacon and ar Bungay (ed. Dodsley VIII, S. 198) kennt das Sprichwort, wenn er tradiert: *ve ought to creep etc.*

[11]) Winter's Tale IV, 3: *Prosperity's the very bond of love.* Par. Glück ; das wahre Band der Liebe. „Das Glück schmiedet Freunde zusammen.“ Veiteres s. in Jahresb. XVII S. 23, Note 97).

[12]) Vergl. weiter unten No. 21 (S. 123).

[13]) The Comedy of Errors IV, 3: *Fly pride, says the peacock* „Flieht den tolz, ruft der Pfau.

[14]) Taming of the Shrew V, 2: *He that is giddy, thinks the world turns ound* „Wer schwindlich ist, der glaubt, die Welt drehe sich um ihn.“ Bei Bohn, I. of Prov. 359 und Hazl. Engl. Prov. 182 ohne Angabe der Quelle.

B. To think — to know.

16) C. Much Ado About Nothing III, 3.

T. *They that touch pitch will be defiled.*

Spr. Wer Pech angreift, besudelt sich.

A. *I think.*

E. *He that handles pitch, shall foul his fingers* (Bohn, H. of Prov. 386). — *He that deals in dirt has aye foul fingers.* — *If you wrestle with a collier, you will get a blotch* (Bohn ib. 422). — *Touch pitch aud you will be defiled* (ib. 546). — *One that walks in the mud, will splash himself* (Americ.). — *How can a man touch pitch and not be defiled?*

Während wir hier das vollständige Sprichwort nach des Dichters Version zitieren, finden sich auch verschiedene Anspielungen auf dasselbe vor. So in Love's Labour's Lost IV, 3: *Pitch that defiles,* und mit Bezugnahme auf die verführerischen dunklen Augen der Rosaline auch die sprichwörtliche Redensart: *I am toiling in a pitch* „ich bin in's Pech gerathen"; ferner als Gleichniß in K. Henry IV. (2. P. II, 1), um den verderblichen Umgang mit Niedriggesinnten zu bezeichnen: *As, like to pitch, defile nobility,* was dort mit Rücksicht auf die Gattin Gloster's ein adlig Haus zu beflecken vermag. Für unsere Untersuchung besonders wichtig ist jedoch die Zitierung des sprichwörtlichen Gedankens aus Falstaff's Munde in K. Henry IV. (1. P. II, 4; Schlgw. Falstaff: *Peace)* seiner formalen Einkleidung wegen, weshalb wir den betreffenden Passus hier hervorheben: '*There is a thing, Harry, which thou hast often heard of*', and '*it is known to many in our land*' *by the name of pitch: this pitch* — '*as ancient writers do report*' — *doth defile: so doth the company thou keepest.*'[1]) Durch diesen umständlichen, mit drei verschiedenen Anführungsformen versehenen Bericht soll das in dem Sprichwort enthaltene Volksurtheil ganz besonders betont und dessen Sinn als maßgebend erachtet werden; wie denn auch die dort geschilderte komische Situation ganz besonders von der eigenartigen Verwendung des Sprichworts beeinflußt wird. Um die Schlagfertigkeit seiner volksthümlichen Dikta zu erhöhen, umgiebt sie denn auch der Dichter nicht selten mit mehreren Merkzeichen,

---

[1]) Schlegel-Tieck: „Es giebt ein Ding, Heinrich, wovon du oftmals gehört hast, und das Vielen in unsrem Lande unter dem Namen Pech bekannt ist; dieses Pech, wie alte Schriftsteller aussagen, pflegt zu besudeln; so auch die Gesellschaft, die du hältst."

ie wie hier aus drei verbalen Anführungsformen bestehen, während ie auch sonst noch mit einer der erwähnten sprichwörtlichen Kategorien versehen sind. Bei dem tiefen Verständniß des Dichters ür die Derbheiten sowohl als auch für die Feinheiten der Volks-sprache müssen daher die Anführungsformen gleichsam als Fühl-äden gelten, die Shakespeare mit poetischer Licenz bald nach dieser bald nach jener Richtung des Volksbewußtseins hin für seine sprich-wörtlichen Pointen zur Geltung bringt.

Mit dem Merkzeichen *as ancient writers do report* will der Dichter, wie bereits bemerkt, auf Quellen verweisen, welche die von ihm bewirkte Tradition bewahrheiten sollen. So hat er wahr-scheinlich hier die älteste Quelle des Sprichworts, den weisen Sirach[1]), dessen Aussprüche so vielfach in die Volkssprache eingedrungen sind, im Sinn und vielleicht auch die früheste Zitation für die eng-lische Version des Sprichwortes, die John Lyly (Euphues, the Ana-tomy of Wit 1579: ed. Arber 1868 S. 111) zugehören dürfte.[2])

17) C. Pericles I, 1.

T. *One sin another doth provoke.*
Spr. Eine Sünde zieht die andre nach sich.
A. *I know.*
E. *He who does ill once, will do it again. — No vice goes alone* (Bohn H. of Prov. 463).

Auch bei Zeitgenossen des Dichters finden sich Varianten des sprichwörtlichen Gedankens. So bei Sackville, Ferrex and Porrex (1565 II, 2: ed. Dods. I, S. 139): *Mischiefe for mischiefe is a clue reward;* bei Kyd, Spanish Tragedy (1592 IV: ed. Dods. III, S. 172): *Evils unto ills conductors be.*[3]) Shakespeare gebührt auch hier die vielseitigste und intensivste Wandlung und Gewandung des alten gnomistischen Spruches, wenn es in K. Richard III. (V, 1) heißt:

Wrong hath but wrong, and blame the due of blame;
„Unrecht will Unrecht; Schuld, was ihr gebührt;“

[1]) Ecclesiast. 13, 1: Qui tetigerit picem, inquinabitur ab ea.

[2]) Dort lautet dasselbe: *Hee that toucheth pitch shall bee defiled,* welche Version noch heute sprichwörtlich zitiert wird. (Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII S. 24.)

[3]) Kyd, Spanish Tragedy ib. zitiert ferner: Per scelus semper tutum est sceleribus iter „Eine Sünde bereitet der anderen immer eine sichere Bahn.“ — Das Sprichwort selbst dürfte der alten ethisch-gnomistischen Spruchsammlung „Sprüche der Väter“ (Pirke Aboth 4, 1) als Primärquelle zugehören. Sprach-vergl. ib. S. 25, 17.

oder in Macbeth III, 2 (Schlgw. Macbeth: *Be innocent*):

Things, bad begun, make strong themselves by ill;
„Sündentspross'ne Werke
Erlangen nur durch Sünden Kraft und Stärke."

Der verbrecherische König in dem bereits oben zitierten Drama (K. Richard III. IV, 2) spornt sich endlich selbst unter Zitierung des gleichen sprichwörtlichen Gedankens zur weiteren Verfolgung der einmal betretenen Bahn des Verderbens an, als ihm ein Augenblick der Ueberlegung Stillstand auf dieser abschüssigen Bahn zu gebieten scheint. Ein Verbrechen aber ruft das andre hervor, eine Sünde zieht die andre nach sich, und in diesem verhängnißvollen Bewußtsein läßt ihn der Dichter ausrufen:

Uncertain way of gain! — But I am in
So far in blood, that sin will pluck on sin.
„Unsichrer Weg! Doch wie ich einmal bin,
So tief im Blut, reißt Sünd' in Sünde hin.[1])

So vermag sich der Verbrecher trotz der mahnenden Stimme des Gewissens, trotz der Warnungen ihm wohlbewußter Reueversuche, nicht zur Umkehr bewegen zu lassen. Er hält sich bereits so sehr in Lastern versunken, daß selbst der letzte Versuch der inneren sittlichen Macht es ihm versagt, den rollenden Stein seines Verhängnisses vom Abgrunde zurückzureißen. *Tearfalling pity dwells not in this eye!*

18) C. The Merchant of Venice II, 9.

T. *There be fools alive silver'd over.*

Par. Es giebt lebendige Narren, die über und über mit Silber bedeckt sind.

Spr. Mancher Narr geht in Krone und Purpur einher. — Ein Aff' bleibt ein Aff', er mag König werden oder Pfaff (Dür. I, 15). — Ein Narr bleibt ein Narr, wenn er auch in Krone und Purpur einhergeht.

A. *I wis* (ältere Anf. für *I know*).

---

[1]) Demselben Motive, bloß mit veränderter Schlußwendung, begegnen wir nochmals in Macbeth III, 4 (Schlagw. Macbeth: *I hear it*):

I am in blood
Stepp'd in so far, that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er.
„Ich bin einmal in Blut so tief gestiegen,
Daß, wollt' ich nun im Waten stille stehn,
Rückkehr so schwierig wär' als durchzugehn."

E. *An ass is but an ass, though laden with gold* (Bohn, H. of Prov. 310). — *A hog in armour is still but a hog* (ib. 291). — *An ape is never so like an ape, as when he wears a doctor's cape* (ib. 310). — *Apes are never more beasts, that when they wear men's clothes* (ib. 314). — *Though a coat be ever so fine that a fool wears, yet 'tis but a fool's coat* (ib. 529). — *An ape's an ape, a varlet's a varlet, though they be clad in silk or scarlet* (Ray 41).

Auch in zeitgenössischen Schriften findet sich der sprichwörtliche Gedanke, der namentlich in der englischen Volksliteratur reich vertreten ist. Dabei wählt der Volksmund mit Vorliebe als Sinnbild aus dem Thierreiche den Affen[1]), der als hervortretende Metapher für die Narrenzunft in die Volkssprache eingedrungen ist.[2]) Die Narren aller Gattungen lieben es, wie dies unser Dichter mit sprichwörtlichem Anfluge betont, sich durch übermäßige Pracht und Zierrath einen äußeren Glanz zu verleihen, der ihre innere Hohlheit und ihren lächerlichen Unverstand nur um so mehr bloßzustellen weiß.

19) C. Taming of the Shrew IV, 4 (Richard III. II, 4).

T. *Pitchers have ears.*[3])

Par. Es haben Ohren die Wände.

Spr. Töpfe haben Henkel. — Kinder haben auch Ohren.

A. *You know.*

E. *Small pitchers have wide ears* (Heywood, Prov. 1562). — *Little pitchers have great ears* (Ray 131).

Baptista weist in unserer Komödie mit dem Sprichwort auf die Vorsicht hin, die man bei der Bewahrung von Geheimnissen Lauschern gegenüber beobachten müsse. In Richard III. wird das Sprichwort auf den jungen Herzog von York bezogen, der bezüglich seiner Plaudereien über den gefürchteten Gloster, seinem Onkel, wenig vorsichtig ist. Das sprichwörtliche Bild, das ein an und für sich unbedeutendes Gefäß zum Vorwurfe nimmt, wird daher

---

[1]) Von vielen Stellen erwähnen wir hier nur das sprichwörtliche Bild aus dem pseudonymen Drama Edward III (1596 II. 1: ed. Tauchn. S. 24):

Deck an ape
In tissue, and the beauty of the robe
Adds but the greater scorn unto the beast.

[2]) Weiteres vergl. in Jahresb. XVII 1884 S. 26, 18 und Note 107.

[3]) Bei Bohn, H. of Prov. 474 ohne Angabe der Quelle.

mit Recht als Metapher auf die unschuldige Kinderwelt bezogen, welche die stillen Geheimnisse der Familie mit anhört oder erlebt und sie arglos weiter verbreitet, ohne an die nachtheiligen Folgen zu denken. Der Volksverstand aber, der gern Verfängliches auch in sonst harmlosen Dingen vermuthet, gebraucht mit dem gleichen Mißtrauen und in demselben Sinne auch die bekannten hyperbolischen Sprichwörter: „Der Wald hat Ohren“ und „die Wände haben Ohren.“ [1]) Daß sie Ohren haben — und der Volksmund ist in der Verwendung von Hyperbeln nicht wählerisch — ist eben hinreichend, jenen Verdacht zu erregen und macht sie geeignet, in kurzen, warnenden Schlagwörtern Vorsicht zu predigen. Mit Recht theilt daher Ray, der in dem sprichwörtlichen Bilde gleichfalls die Beziehungen zu der ausplaudernden Jugend anerkennt [2]), den alten sprichwörtlich gewordenen Satz Juvenal's [3]) mit: „Maxima debetur puero reverentia“, den Kindern durch Wort oder Beispiel keinerlei Aergerniß zu geben und zitiert ein älteres französisches Lokal-Sprichwort, das wahrscheinlich Cotgrave [4]) zuerst nach England verpflanzte, während es jetzt in Aller Munde steht.

20) C. King Lear I, 4.

T. *The hedge-sparrow fed the cuckoo so long,*
That it had its head bit off by its young.

Par. Grasmücke so lange den Kuckuck speist,
Bis ihr Junges ihr endlich den Kopf abreißt.

Spr. Der Kuckuck frißt seine Mutter, die Grasmücke (Wander II, 1698, 16; aus Luther's Tischreden 84). — Durch einen jungen Kuckuck kommt die Grasmücke um ihren Kopf (Eiselein 262). [5])

A. *For you know.*

Der im fremden Neste großgezogene Kuckuck, der nach einer alten Sage der Pflegemutter endlich den Tod geben soll und hiermit ein Bild der Undankbarkeit liefert, wie es treffender kaum gefunden werden kann, hat dem Dichter einen volksthümlichen Stoff

[1]) Diese sprichwörtlichen Hyperbeln sind in allen neueren Sprachen verbreitet.

[2]) Ray (l. c.): *It seems, they have long tongues as well as wide ears.*

[3]) Juvenal 14, 47.

[4]) Randle Cotgrave, A French and English Dictionary etc., erste Ausgabe in Folio 1611 ist noch heute von entschiedenem Werthe. Weiteres vergl. in Jahresb. XVII 1884, S. 27 ff. und Note 114.

[5]) Vergl. Wolfart, Kuriositäten I, 35; Dr. Schiller, Thier- und Kräuterbuch II, 12 und Wander II, 1698, 20.

geliefert, der sich in dem obigen Reimspruch niedergeschlagen hat. Begünstigt wurde die Verbreitung jener Sage und deren sprichwörtlicher Niederschlag wohl durch die Thatsache, daß der Kuckuck seine Eier einzeln in verschiedene Nester legt und zwar mit einer merkwürdigen Raffiniertheit, indem er die Vögel dadurch zu täuschen sucht, daß er ihnen nur solche Eier unterlegt, die ihren eigenen ähnlich sind. Dadurch wird das junge Thier im fremden Neste mit der dort einheimischen Brut groß gezogen. Diese und weitere Beobachtungen haben denn natürlich auch im Volksmunde Aufnahme und bezügliche Anwendung gefunden, wie dies allein schon die sprichwörtlichen Redensarten: „seine Eier in fremde Nester legen" und „des Kuckucks Eier ausbrüten", die fast in allen Sprachen vorhanden sind, beweisen. In Antony und Cleopatra II, 6 wirft Pompejus mit dem Sprichworte: *The cuckoo builds not for himself*[1]) dem Antonius vor, daß er sich in seines Vaters Haus gedrängt und dort bereichert habe. John Webster theilt in Appius and Virginia (1654 IV, 1: O.E.P. 1815 V, S. 423, Schlgw. Appius: *That makes*) folgende wenngleich von der obigen abweichende Beobachtung über das Verhältniß des im fremden Neste auferzogenen Kuckucks mit, das er gleichnißartig zu dem dort geschilderten Vorgange benützt:

— Note the sparrow
That, having hatch'd a cuckoo, when it sees
Her brood a monster to her proper kind,
Forsakes it, and with more fear shuns the nest,
Than she had care i' th' spring to have it dress'd.[2])

Durch diese Schilderung versucht Appius jene infame Lüge zu erhärten, daß Virginia seine Leibeigene und nur ein angenommenes Kind ihres Vaters sei, der somit dem Beispiel des Thieres folgen müsse, die vermeintliche Tochter als eingedrungenen Fremdling zu verstoßen. So enthält denn auch die obigem Reimspruche zu Grunde

---

[1]) Par. Der Kuckuck baut nicht für sich selbst. „Der Kuckuck legt stets in ein ander Nest" (Wander II, 1698, 20). — *The sparrow builds in the martin's nest* (Bohn, H. of Prov. 515).

[2]) Uebersetzung nach Bodenstedt (ib. I, 309):

Damit du nicht dem klugen Sperling gleichst,
Der, wenn er einen Kuckuck ausgebrütet,
Die Brut verstößt, sobald er ausgefunden,
Daß ihm ein fremdes Ei ins Nest gelegt,
Und fortan mit mehr Scheu sein Nest vermeidet,
Als er einst Sorge trug, es zu bereiten.

liegende Sage, die wir ihren Hauptzügen nach zu schildern versuchten, ein treffendes Bild für das dem alten Lear bevorstehende tragische Schicksal, das ihm durch seine unnatürlichen Töchter mit Ueberbietung ränkesüchtiger Bosheit bereitet wird. Zu dieser Schilderung hat der Dichter einen weiteren Sagenstoff, die Aufopferungsfähigkeit des Pelikan gegen seine Jungen, herangezogen (cf. Hamlet V, 5 Z. 176 und K. Richard II. II, 1 Z. 126), der im Lear (III, 4 Z. 77) mit der Bezeichnung *pelican daughters* sprichwörtlich geworden ist und den er sicherlich schon in älteren Dramen (cf. Edward III. 1596 III, 5 und The true Chron. Hist. of K. Leir ed. Nichols 1779 S. 395) vorgefunden hatte.

21) C. Macbeth III, 5.

T. *Security is mortals' chiefest enemy.*[1])

Par. Wie ihr wißt, war Sicherheit des Menschen Erbfeind jeder Zeit.

Spr. Sicherheit macht groß' Leid (Wander IV, 556, 6). — Sicherheit ist des Unglücks vorderste Ursache (ib. 8). — Sicherheit ist des Menschen Feind.

A. *You all know.*

E. *Danger is next neighbour to security* (Bohn H. of Pr. 342). — *He that is too secure, is not safe* (ib. 390).

Das Sprichwort ist vom Dichter in die kurzzeiligen Verse der Hekate sinnig verwebt worden, so daß es im Namen der lockeren und ätherischen Gestalten aus Luft und Heide zitiert wird, weil diese es sind, die den gewaltigen Macbeth durch verhängnißvolle Zaubersprüche in Sicherheit wiegen; so daß sich die Wahrheit des Sprichwortes an ihm selbst in einem Ausgange des Schreckens vollenden muß. Er ahnt das verhängnißvolle Ende erst dann, nachdem ihm das blinde Vertrauen auf die trügerischen Zeichen des Aberglaubens jede Möglichkeit zur Rettung abgeschnitten hat; bis er Birnam's Wald auf sein Felsenschloß Dunsinane anstürmen sieht und ihm somit ein Krieger und Rächer, den kein Weib gebar, im Zweikampfe gegenüber steht. Die Wirksamkeit jener dramatischen Momente hat der Dichter gleichsam in jenem Sprichworte vorbereitet, indem er durch dasselbe die Wahrheit verkündet, daß unbegrenztes Vertrauen auf eigene Kraft und Sicherheit sich zu einem Wahne zu gestalten vermag, der in's Verderben führt. So ist es immer und immer wieder die Macht der siegenden Wahrheit an der Hand

[1]) Das Sprichwort fehlt in den englischen Sammlungen. Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII 1884 S. 30.

schöpferischen Phantasie des Dichters, die er mit Vorliebe in schlichten, aber sinnigen Worte und Bilder der Volkserfahrung kleiden versteht.

Vermag die Erfahrung somit Vielerlei vorauszusehen, was geıeben müsse und werde, so tritt sie auch wohl an ein Gescheh-3 und die damit zusammenhängenden Umstände, oder an die ;ten und Gewohnheiten, an bestimmte Gebräuche und gesellschafthe Formen der Menschen heran und beleuchtet und kritisiert sie nach den daraus entstehenden möglichen oder wahrscheinlichen ›lgen. Hier und da ertheilt sie dann wohl auch einen wohleinenden Rath, eine Warnung, eine Andeutung, muntert zum Troste ler zur Hoffnung auf, oder spricht eindringlich und vernehmlich, nachdem es Ueberzeugung und Einsicht erheischen. Eine so raktische Erfahrung wird jedoch auch zugleich in der Beobachtung 'urzeln: in jener angestrengten und intensiven Beachtung der 'hatsachen, die nicht nur an der äußeren Erscheinung der Dinge aftet, sondern im Wesentlichen den inneren Kern erspäht und so ie Erkenntniß vermittelt. Um solche auf Erfahrung und Erkenntiß beruhenden Anschauungen zu äußern, bedient sich die Sprache leichfalls verschiedener Formeln, die wir hier mit Bezugnahme uf das parömiologische Sprachgut des Dichters zu einer weiteren ruppe vereinigen. Die „verbalen Anführungsformen“ dieser Art, ie sich vornehmlich auf Beobachtung stützen, sind jedoch so vielseitig nd in vieler Hinsicht auch so vieldeutig, daß eine systematische nordnung kaum durchführbar erscheint, und wir uns daher die icenz gestatten müssen, aus unserem eigenen Sprachgefühle heraus, och mit möglichster Berücksichtigung der Intentionen des Dichters ıne Verbalbegriffe zu ordnen[1]) und mit Bezugnahme auf die verchiedenen volksthümlichen Stoffe zu verwerthen. Hierher gehören ie verbalen Merkzeichen: *It oft falls out*[2]), *For it so falls out*[3]); —

[1]) Wir stellen hier die üblichsten deutschen Formeln mit den englischen erbalbegriffen zur Bezeichnung des Sprichwörtlichen dieser Gruppe zusammen: es geschieht, es trifft ein, es stellt sich heraus, es pflegt zu geschehen = *to ıll out, to come;* 2) man beruhige sich damit, man hoffe = *to comfort, to hope;* es schließt ein, es stellt sich heraus, es bedeutet = *to infer, to find, to mify;* 4) pass' auf! (aufgepaßt!) merke dir! (wohl gemerkt!) ich rathe dir! sei dir gerathen!) = *to cry out, to note, to be advised;* 5) es ist erwiesen, steht fest = *to consider, to hold, to reckon, to prove.* — Nach dieser Gruppung ist auch bei den Anführungsformen selbst verfahren worden.

[2]) Measure for Measure II, 4: *We speak not what we mean* „Man t nicht Alles, was man denkt.“ — Man spricht nicht immer, wie man's meint.

[3]) Vergl. oben im Texte No. 22; Sprachvergl. hierzu Jahresb. XVII S. 32.

It will come to pass[1]), *Come what come may*[2]); — *Comforting therein that*[3]); — *I hope*[4]); — *I this infer*[5]), *Thou find'st*[6]), *To signify that*[7]); — *To cry out*[8]), *Ever note*[9]), *Be advised*[10]); — *But I consider*[11]), *It is held that*[12]), *I reckon this always*[13]), *'Tis too much prov'd.*[14])

---

[1]) All's Well That Ends Well IV, 3: *Every braggart shall be found an ass* „Den Prahlhans hält man stets für einen Esel." Die Beobachtung, daß falscher Eigendünkel und eitle Prahlerei Jedem verächtlich erscheine, ist allen Sprachen, wenngleich unter verschiedenen Metaphern, gemeinsam. — In den englischen Sammlungen fehlt diese Version des Sprichworts.

[2]) Vergl. weiter unten No. 23 (S. 118).

[3]) Antony and Cleopatra I, 2: *When old robes are worn out, there are members to make new* „Die alten Kleider müssen durch neue ersetzt werden." „Es giebt Schneider genug, um für abgetragene Kleider neue zu machen." Enobarbus bedient sich dieses spr. Alltagswortes, seinen Herrn über den Verlust der Gattin zu trösten; sie müsse, meint er, wie ein altes Kleid durch ein neues ersetzt werden. An die Realisierung dieses Rathes hat der Dichter die tragische Entwickelung des Dramas geknüpft. — Delius' Emendation von *members in numbers of tailors* (l. c. Note 39) ist treffend.

[4]) Vergl. weiter unten No. 24 (S. 119).

[5]) King Henry V. I, 2: *Many arrows fly* (*come*) *to one mark* „Viele Pfeile fliegen nach einem Ziel." Unter dieser Anführungsform bietet der Dichter eine Sprichwörtergruppe dar, aus der wir hier nur die erste Beobachtung hervorheben.

[6]) Hamlet III, 4: *To be too busy, is some danger* „Zu geschäftig ist mißlich.". — „Geschäftiger Müßiggang bringt Nichts zu Stande." — „Vierzehn Handwerk, fünfzehn Unglück."

[7]) Measure for Measure III, 2: *Craft, being richer than innocency, stands for the facing* „List kommt besser fort als Unschuld." Ausführliches über diese Kombination später.

[8]) Troilus and Cressida II, 2: *Who knows what follows?* „Wer kann (will) in die Zukunft sehen?" — „Wer kann wissen, was da kommt (was die Zeit bringt)?"

[9]) Julius Caesar IV, 2: *When love begins to sicken and decay | It useth an enforced ceremony.* Par. Wenn Lieb' erkrankt und schwindet | Nimmt sie gezwungne Höflichkeiten an. „Ist die Liebe erkaltet, tritt Höflichkeit an ihre Stelle."

[10]) Vergl. weiter unten No. 25 (S. 120).

[11]) Cymbeline V, 5: *Death will seize the doctor too* „Der Tod packt auch den Doktor an dem Kragen." — „Der Tod (foppt) lacht den Doktor aus." Der Volksmund kennt kontradiktorische Formeln von „Arzt und Tod" in sprichwörtlichen Antithesen in allen neueren Sprachen.

[12]) Coriolanus II, 2: *Valour is the chiefest virtue* „Muth ist die beste Tugend (Waffe, Wehr)" (cf. Wander III, 799, 93). — In den englischen Sammlungen fehlt das Sprichwort.

[13]) Two Gentlemen of Verona II, 5: *A man is never undone, till he be hanged.* Par. Ein Mann ist nicht eher verloren, bis er gehängt ist. — „So lang Jemand athmet, darf man die Hoffnung nicht aufgeben." Der englische Volksmund hat unter dieser Metapher zahlreiche Beobachtungen gesammelt, die mit dem nationalen „peinlichen Recht" im engsten Zusammenhange stehn.

[14]) Vergl. weiter unten No. 26 (S. 121).

C. To fall out — to prove.

22) C. Much Ado About Nothing IV, 1.

T. *What we have, we prize not to the worth.*

Par. Was wir haben, achten wir nicht nach dem Werthe.

Spr. Was man besitzt, das schätzt man nicht. — Man schätzt erst, was man besessen, nachdem es schon längst vergessen.

A. *For it so falls out.*

E. *The worth of a thing is best known by its want* (Mass. 292). — *Blessings are not valued till they are gone* (Bohn, H. of Prov. 332). — Schottisch. *The worth o' a thing is best kenned by the want o't* (Hislop, Scot. Prov.).

Der Dichter hat hier zwei kontroversierende Gedanken, die erfahrungsgemäß in der Volksanschauung wurzeln, in der ihm so meisterhaft zu Gebote stehenden Form des Parallelismus dichterisch verwerthet und zu einer Betrachtung verschmolzen. An der Hand der von ihm gewählten Anführungsform läßt sich die Sprichwörtlichkeit des obigen Satzes um so leichter herausheben, da dieselbe zugleich die Beobachtung betont, wie es erfahrungsgemäß feststehe, daß der sichere Besitz und der dauernde Anblick seines Werthes niemals der ganzen Ausdehnung nach geschätzt wird, während der plötzliche Verlust eines Gutes dessen wahren Werth erst in seinem vollen Umfange erkennen läßt.

Die Bedeutung jener einschneidenden Erkenntniß dürfte nirgends besser zur Darstellung gelangt sein, als eben hier, wo der Mönch die wiedererwachende, innige Liebe Claudio's lediglich auf den wenn auch nur scheinbaren Verlust Hero's basiert:

For it so falls out,
That what we have we prize not to the worth,
Whiles we enjoy it; but, being lack'd and lost,
Why, then we rack the value; then we find
The virtue, that possession would not show us,
Whiles it was ours.

„Denn so geschieht's,
Daß, was wir haben, wir nach Werth nicht achten,
So lange wir's genießen; ist's verloren,
Dann überschätzen wir den Preis; ja dann
Erkennen wir den Werth, den uns Besitz
Mißachten ließ."

Der Dichter legt augenscheinlich auf jene Exposition einen um so größeren Werth, da er dort von der rechten und konsequenten

Würdigung der ausgesprochenen Erfahrung sowohl die weite Schürzung des Knotens als auch den dramatischen Effekt selb abhängig zu machen versteht.

23) C. Macbeth I, 3.

T. *Time and the hour runs through the roughest day.*

Par. Die Stund und Zeit durchläuft den rauhsten Tag.

Spr. Es giebt kein Hinderniß, das die Zeit nicht überwindet. — Zeit und Stunde rennt durch den rauhsten Tag (Körte 7080; Wander V. 555, 745). — Zeit und Stund stehn im ew'gen Bund (Thür.). — Die Zeit frißt jeden Strick, und wär er noch so dick.

A. *Come what come may.*

E. *Time and hour run through the roughest day* (V.). — *Time is the rider that breaks all (life, youth).* — *The crutch of time does more than the club of Hercules* (Bohn, H. of Pr. 501). — *A mouse in time may bite in two a cable* (Mass. 118).

Der Gedanke, daß die Zeit Alles überdauert, jede Unbill, jede Unannehmlichkeit, jede Störung und jede Widerwärtigkeit, hat sich im Volksmund durch mannigfache Beobachtung kund gethan, auf deren Untersuchung wir jedoch hier nicht näher eingehn können. Alles Ungemach des Lebens und alle störenden Eingriffe in die Lebensökonomie versinnbildlicht der Dichter hier mit dem Gleichnisse eines rauhen und stürmischen Tages, der von dem wuchtigen Rade der Zeit dennoch überwunden wird. Diese sinnige Wiedergabe, in welcher der Dichter die Zeit sammt jeder verrinnenden Stunde mit den wechselnden Naturerscheinungen gleichsam ringen und sie endlich überwinden läßt[1]), diese Wiedergabe des sprichwörtlichen Gedankens scheint ihm originaliter zuzugehören und dürfte erst als Zitat[2]) in den englischen und deutschen Volksmund übergetreten sein. In englischen Sammlungen findet sich das Sprichwort nicht.

---

[1]) Daß *hour* im Verhältniß zu *time* hier nicht tautologisch aufzufassen sei, hat Delius (l. c. Note 57) mit Recht hervorgehoben. *Hour* durch *occasion* zu ersetzen, wie dies Mrs. Montague empfiehlt: *Time and occasion will carry the thing through and bring it to some determined point and end, let its nature be what it will,* erscheint uns der Auffassung des Dichters nicht angemessen.

[2]) Auf die aus Shakespeare's Werken in andere Sprachen übertragenen Zitate, die Büchmann, Geflügelte Worte S. 120 ff., für unsere Muttersprache zum größeren Theile gesammelt hat, werden wir in einem besonderen Abschnitte zurückkommen. Sprachvergl. s. Jahresb. XVII S. 33.

24) C. The Merry Wives of Windsor V, 1.

T. *Good luck lies in odd numbers.*

Par. Die ungerade Zahl bringt Glück.

Spr. Aller guten Dinge müssen drei sein. — Ungerade Zahlen bringen Glück. — Die ungerade Zahl ist eine heilige Zahl (Simr. 11957).

A. *I hope.*

E. *Every perfect thing is threefold. — The third pays for all* (Sh. Twelfth Night V, 1). — *Two make strong and three is binding. — All things thrive but thrice* (Bohn, H. of Pr. 309). — *Number three is always fortunate* (Grassow No. 17).

Im Volksglauben nimmt von den Glück verheißenden, unge-n Zahlen die Drei eine hervorragende Stelle ein. So zählen in fast ι Sprachen volksthümliche Anschauungen dieser Gattung nach derten von Sprichwörtern, die sich um das bekannte Stichwort „drei Dinge“ gruppieren, die bald im günstigen, bald im omi-n Sinne ihre Vergleiche ziehen, um die vielseitige und häufig ıg haarspaltende Beurtheilung des Volksverstandes zu bestätigen, in seiner Beobachtung der minutiösesten Dinge oft unergründ- ist. Daß Shakespeare bei der günstigen Beurtheilung der un-den Zahlen der volksthümlichen Anschauung gemäß in dem ihm zitierten Sprichworte[1]) gleichfalls die Drei im Sinne hat, ebt sich aus der Darstellung selbst. Auch hier bestätigt sich bereits oben erwähnte Bemerkung, daß der Dichter mit Vor- verschiedene Merkzeichen zur Erweisung der Sprichwörtlich- für eine und dieselbe Materie verwendet, je mehr er sich in ereinstimmung mit dem Volksmunde weiß, oder je mehr es ihn, hier, dazu drängt, verschiedene Auslassungen einer und derselben erie aus der Volkssprache heranzuziehen. In Twelfth Night You Like It V, 1) hat der Herzog dem Clown zwei Mal für n zu leistenden Dienst Geld gespendet; der Narr verlangt je-ι noch eine dritte Gabe, und um diese um so plausibler er-inen zu lassen, rechtfertigt er seinen Anspruch aus dem Volks-de und aus der alltäglichen Erfahrung mit folgenden Beispielen:

wn: *Primo, secundo, tertio, is a good play, and the old saying is,* The third pays for all: *the triplex, Sir, is a good tripping measure; or the bells of Saint Bennet, Sir, may put you in mind — one, two, three.*

---

[1]) In englischen Sammlungen findet sich dasselbe nur bei Hazlitt, Engl. . 1869, S. 146. — Sprachvergl. s. Jahresb. XVII S. 34.

„Zum ersten, zum zweiten, zum dritten, dann wird erst zugeschlagen, wie das alte Sprichwort sagt, sind aller guten Dinge drei; der Dreiachteltakt, Herr, ist ein guter lustiger Takt; die Betglocke[1]) kann's Euch zu Gemüthe führen, sie sagt immer: eins, zwei, drei.“

Im obigen Texte (Merry Wives of Windsor V, 1), den wir hier folgen lassen, führt der Dichter sicherlich zur Betonung der Glück verheißenden Dreizahl sogar zwei analoge Sprichwörter mit verschiedenen verbalen Merkzeichen an:

Falstaff: Pr'ythee, no more prattling; go: — I'll hold. This is the third time; I hope, good luck lies in odd numbers. Away, go. They say, there is divinity in odd numbers, either in nativity, chance, or death.[2])

„Bitt' dich, kein Geplauder mehr: es bleibt dabei. Das ist das dritte Mal; ich hoffe, die ungerade Zahl bringt Glück. — Fort, geh; man sagt, die ungerade Zahl sei eine heilige bei Geburt, bei Schicksalen und beim Sterben.“

Bei dem tief im Aberglauben versunkenen Falstaff war es recht wohl angebracht, nachdem die beiden ersten Liebesabenteuer einen so verhängnißvollen Ausgang für ihn hatten, das bevorstehende dritte im Anschlusse an jenen weitverbreiteten Volksglauben dadurch in seiner glücklichen Vorbedeutung und für ein zweifelloses Gelingen zu kennzeichnen, daß es im Munde des seltsamen Ritters reduplizirt wurde. Er bestärkt sich dadurch selbst in dem täuschenden Wahne, daß das dritte Abenteuer, welches der Dichter im fünften Akte entwickelt und gleichsam mit dem Volksworte rechtfertigt, das Ziel seiner Wünsche endlich realisieren werde.

25) C. King Henry VIII. I, 1.

T. *Heat not a furnace for your foe so hot,*
That it do singe yourself.

Par. Heizt nicht den Ofen eurem Feind so glühend,
Daß er euch selbst versengt.

---

[1]) Es sind hier die Glocken des Londoner Thurmes von St. Benedikt gemeint, die im Dreiklang anschlagen.

[2]) Diese Erweiterung des Sprichwortes, die hier eine Dreitheilung der Konsequenzen herbeiführt, erinnert unwillkürlich an eine ähnliche Stelle bei John Lyly (Euphues and his England 1582: ed. Arber S. 229), die unserem Dichter bei seiner Bekanntschaft mit dem Euphuismus sicherlich nicht entgangen ist. — Lyly lehnt nämlich an die Paradoxe: *There must in every triangle be three lines,* daß jedes Dreieck drei Seiten haben müsse, im Bewußtsein der volksthümlichen Drei gleichfalls Folgerungen an, die in dieser an und für sich trivialen Bestätigung dennoch Allgemeingültiges wiederholen, das der an sich knappen Definition Falstaff's recht wohl zu supplieren wäre. (Weiteres hierüber vergl. Jahresb. XVII S. 34 Note 142).

Spr. Dem fliehenden Feinde muß man eine goldne Brücke bauen. — Wer Andre in den Ofen schieben will, muß selbst hinein (Wander III, 1118, 83).

A. *Be advis'd.*

E. *For a flying enemy make a silver bridge* (Bohn, H. of Prov. 7). — *Peel a fig for your friend and a peach for your enemy* (Hazl. 314).

Unter der dort wiederholten Anführungsform *Be advised* findet unter den Rathschlägen, die Norfolk seinem Freunde Bucking- . ertheilt, manche gleichnißartige Beobachtung, die an die Sprich- tlichkeit streift. So ist sicherlich der vorstehende Gedanke ein chwörtliches Gleichniß, einem volksthümlichen Stoffe entlehnt, sich jedoch in keiner Sammlung und bei keinem Zeitgenossen indet. Das darin enthaltene Sprachbild, obgleich es die Schonung Feindes nur deshalb empfiehlt, weil die rächende Vergeltung ıt auf die schonungslose Unbarmherzigkeit zurückfällt, ist den- ı dem geläufigeren Bilde der übrigen Sprichwörter insofern analog, l auch ihm der allgemein humane Zug nicht mangelt.[1])

26) C. Hamlet III, 1.

T. *With devotion's visage and pious action we do sugar o'er the devil himself.*

Par. Mit der Andacht Mienen und frommem Wesen überzuckern wir den Teufel selbst.

Spr. Mancher trägt den Rosenkranz in der Hand und den Teufel im Herzen. — Gottselig reden und gottlos leben, ist des Teufels Handwerk.

A. *'tis too much prov'd, that.*

E. *The cross on his breast and the devil in is heart* (Bohn, H. of Pr. 501). — *All saint without, all devil within.* — *He has one face to God and another to the devil* (Hazl. 161). — *The devil gets into the belfry by the vicar's skirt* (Bohn, ib. 501). — *Beads about the neck and the devil in the heart* (ib. 325). — *The devil lurks behind the cross.* — *The devil is a busy bishop in his own diocese* (Bohn, H. of Pr. 502.)

Eine der volksthümlichsten Gestalten ist der fromme Heuchler, uns Sprichwort und Gleichniß in der Hülle des verkappten fels in den vielfältigsten Stellungen vorführen. Während jene

---

[1]) Sprachvergl. l. c. S. 35.

volksthümlichen Elemente der Sprache vorwiegend die Symbole der äußeren Frömmigkeit und des Kultus zu Metaphern der Versinnbildlichung wählen, um in einem bestimmten Momente dem Heiligenscheine das Verabscheuungswürdige der Heuchelei plastisch gegenüberzustellen [1]), versteht es der Dichter mit gleichem Geschick und im Bewußtsein jener abschreckenden Gestalt des symbolisch Bösen nicht minder, in seiner bilderreichen, blühenden Sprache den Satan als Typus der Häßlichkeit und Bösartigkeit vorzuführen, ihn aber zugleich mit dem blendenden Apparat vermeintlicher Andacht und vorgeblich frommen Wesens zu übertünchen, um den scheinheilgen Bösewicht seiner ganzen Verstellungskunst nach zu entlarven und zu brandmarken.

Von dieser Darstellungskunst des Satanischen aus Shakespeare's Feder mögen uns hier nur einige Züge zur Illustration des obigen Ausspruchs vergönnt sein. So heißt es in Measure for Measure (III, 1 Schlgw. Isabella: *O, 't is*) von der Umhüllung des Bösen mit des Heuchlers trügerischem Schein:

> *— 'tis the cunning livery of hell,*
> *The damned'st body to invest and cover*
> *In princely guards!*
> „Das ist die list'ge Ausstattung der Hölle,
> Den frechsten Schalk verkleidend einzuhüllen
> In fromme Tracht“;

während dieser Gedanke sich dort weiter unten (III, 2 am Schl.) in allgemeineren Umrissen wiederholt:

> *O, what may man within him hide,*
> *Though angel on the outward side.*
> „Wie oft birgt innre, schwere Schuld,
> Der außen Engel scheint an Huld.“

Von der Verschlagenheit und dabei äußeren Scheinheiligkeit des Bösen heißt es unter dem gleichen Bilde im Othello (II, 3. Schlgw. Iago: *And what's*):

> *When devils will their blackest sins put on,*
> *They do suggest at first with heavenly shows.*
> „Wenn Teufel ärgste Sünde fördern wollen,
> So locken sie zuerst durch frommen Schein.“

Von den beim Dichter vorkommenden Sprichwörtern dieser Materie heben wir zunächst Satans allbekannte Fähigkeit hervor, sich zum Zwecke der Täuschung und Verstellung in jede verlockende

[1]) Cf. die sprachv. Gruppe ib. S. 36.

estalt zu kleiden, wie dies im Hamlet (II, 2) bekundet wird: *he devil has power to assume a pleasing shape* „Der Teufel hat ewalt sich zu verkleiden in lockende Gestalt"; oder, wie das eutsche Sprichwort mit Verwendung einer kräftigen Metapher leint: „Der Teufel ist unsres Hergott's Affe, denn er kann jede Gestalt annehmen." — Satans Gewandtheit in der Kunst heuchlerischer und scheinheiliger Verstellung kann wohl nicht drastischer ekennzeichnet werden, als in dem Sprichwort: *The devil can cite scripture for his purpose*[1]) (The Merchant of Venice I, 3) „Der Teufel zitiert die heilige Schrift, wenn er sie braucht." — *Let's rite good angel on the devil's horn* | *'tis not the devil's crest.*[2]) Measure for Measure II, 4). „Male einen Engel auf des Teufels orn: er bleibt ein Teufel hinten und vorn." Das Laster vermag ch durch die Verbrämung mit dem Heiligenscheine und durch die aske der Unschuld nicht zur Tugend zu stempeln. — *O wonder-, when devils tell the truth* (K. Richard III. I, 2) „Ein Wunder, enn der Teufel selbst die Wahrheit spricht." — Auch Satans ßere Erscheinung, wie sie der Volksglaube bezüglich seiner Tracht tgestellt hat, gilt dem Dichter zu dem nämlichen Zwecke als otiv der Täuschung: *Black is the badge of hell* (Love's Labour's ost IV, 3) „Schwarz ist die Livree der Hölle". Daher meint amlet mit bitterer Ironie auf die verbrecherische That der Mutter, e seines Vaters Andenken längst vergessen und mit ihrer schwarzen at nicht minder lustig einhergeht als der Teufel in seiner gewöhnlichen Tracht (Hamlet III, 2): *Let the devil wear black* „So ag der Teufel schwarz gehn." Selbst in die Unterhaltung über e äußeren Schönheitsformen der Geliebten (Love's Labour's ost IV, 3) und über die Farben ihrer Kleidung wirft der Dichter rkastisch die Bemerkung hinein:

Devils soonest tempt, resembling spirits of light;
„Zu täuschen wählt der Teufel schlichte (lichte) Tracht",

obei ihm in poetischer Licenz die lichte ätherische und hellschimmernde Erscheinung der Engel und der Geisterwelt vorgeschwebt aben mag.

---

[1]) Schon bei Marlowe, The Jew of Malta (1589 Act I: ed. Dodsl. VIII S. 261) ißt es ähnlichen Sinnes: *What, bring you scripture to confirm your wrongs?* — n altes französisches Sprichwort aus dem XV. Jahrhundert (cf. Le Roux I 9): *diable parle toujours en l'Evangile* gehört gleichfalls hierher.

[2]) Dies Sprichwort ist in allen Sprachen heimisch.

Ein Schlaglicht auf die sprichwörtliche Häßlichkeit des Teufel endlich, wie diese der Dichter nach der Volksanschauung skizzier hat, wird den Hintergrund vervollständigen, aus dem sich das oben zitierte sprichwörtliche Gleichniß hervorheben läßt. Die Häßlichkeit Satans erscheint demselben als eine so inhärierende Eigenschaft[1]), daß er in Twelfth Night III, 5 jede spezielle Benennung des Unholds fallen läßt und nur dessen allgemeine Bezeichnung im Volksmunde als den „Bösen", den „Gott sei bei uns" festhält: *None can be call'd deform'd but the unkind* „Häßlich ist (heißt) nur der Böse." Ebenso stellt der Dichter jene Häßlichkeit gleichfalls unter Vermeidung eines dämonischen Eigennamens in einem Gleichniß auf, wenn er Albanien im Lear (IV, 2 Schlgw. Albany: *See thyself, devil!*) ausrufen läßt:

> *Proper deformity seems not in the fiend*
> *So horrid, as in woman.*
> „Die eigne Häßlichkeit am bösen Feind
> Ist nicht so grauenvoll als an dem Weibe",

um die schwarze That der Undankbarkeit trotz ihrer gleißnerischen Erscheinung an der entarteten Tochter und Gattin zu brandmarken. So wird auch der schuldbeladene König im Hamlet durch das, wenn auch unvorsätzlich, von Polonius angeführte obige Gleichniß dennoch so tief erschüttert und verletzt, daß das an und für sich so unscheinbare Wort nach eignem Geständniß als scharfe Geißel auf seinem Gewissen lastet[2]) und ihn unwillkürlich zum Selbstbekenntniß des Verbrechens drängt.[3]) Somit erscheint unter der Behandlung des Dichters uud bei dessen feinsinniger Beachtung und Beobachtung volksthümlicher Traditionen, die Benutzung des sprichwörtlichen

---

[1]) Sicherlich ist es die Scheu vor jener dämonischen Häßlichkeit, welche im Volksmunde jenes Sprichwort erzeugte, das Shakespeare in Richard III (I, 2) tradiert hat:

> *Mortal eyes cannot endure the devil —*
> „Es erträgt kein sterblich Aug' den Teufel,"

oder wie wir zu sagen pflegen: „Den lebendigen Teufel hat noch kein Sterblicher gesehn."

[2]) Im Texte (Hamlet III, 1 am Schl.) lauten des Königs Worte:

> *O, 't is too true! how smart*
> *A lash that speech doth give my conscience.*

[3]) In der erschütternden Scene (Hamlet III, 4) zwischen dem Prinzen und seiner Mutter ruht der Schwerpunkt des dramatischen Vorgangs gleichfalls auf einer sprichwörtlichen Anspielung aus dem Gebiete des Satanischen, deren Erörterung wir uns jedoch für einen anderen Ort vorbehalten müssen.

aterials überall als eine wichtige Handhabe, um dramatische Vorınge zu inspirieren und zu beleben.

Von den „verbalen Merkzeichen“ für volksthümliche Behauptıng, Erfahrung und Beobachtung wenden wir uns endlich zu den- ɜnigen einer scheinbar sinnlichen Wahrnehmung. Wir müssen Dies cheinbar betonen, weil die Verbalbegriffe selbst, die wir hier ıeranzuziehen haben, wie *to see (to look), to hear* und *to hear say,* ılerdings die rein sinnliche Wahrnehmung eigentlich vertreten. In der Bedeutung jedoch, in welcher sie der Dichter theils unter individuellen, theils unter allgemeinen Gesichtspunkten für die Beurtheilung volksthümlicher Sprachschätze heranzieht, kann eine bloß sinnliche Anschauung nur etwa als Voraussetzung gelten; denn unter Shakespeare's Behandlung verwandelt sich sogar das greifbar Sinnliche, um mit den zartesten Fühlfäden psychologischer Wahrnehmung das stimmungsvolle Seelenleben in seinen geheimsten Empfindungen zu belauschen. So erwächst bei ihm das sinnliche Vermögen „zu sehen und zu hören“ nicht nur in das Verlangen, des Volkes Stimme zu vernehmen, um auf Das, was das Volk spricht, zu lauschen und zu achten *(to hear say)*, sondern auch zu der inneren Ueberzeugung, durch Erfahrung und Beobachtung das Wahrnehmbare zu prüfen und festzustellen, inwiefern es sich durch die Lebenspraxis bewähre, um einer seelenvollen Lebensanschauung ıus der gesammten Wirklichkeit heraus zur wahrheitsgetreuen Unterlage zu dienen. In solche Anführungsformen der Wahrnehmung, ür die wir hier gleichfalls, in so weit es der Raum gestattet, einzelne Zitationen und Erörterungen beigeben, hat der Dichter manch sprühenden Funken psychologischen Scharfsinns ergossen, der uns bei einer konzentrierten und eingehenden Behandlung seiner psychoogisch-volksthümlichen Stoffe Gelegenheit bietet, neben seinem phanasievollen auch den philosophischen Reichthum zu bewundern, der ich durch fast alle seine Schöpfungen ergießt.

Unter den verbalen Merkzeichen heben wir hier als Anführungsırmen dieser Gattung hervor: *I see*[1]), *Then I see that*[2]), *Whereby*

---

[1]) The Comedy of Errors II, 1: *The jewel, best enamelled, will lose his* *'auty* „Selbst ein Edelstein kann seinen Glanz verlieren.“ — All's Well That nds Well II, 2: *Things may serve long, but not serve ever* „Man kann die inge lange gebrauchen, aber nicht ewig.“

[2]) Romeo and Juliet III, 3: *Wise men have no eyes* „Die Weisen (auch e Weisen) sind blind.“ — Daselbst: *Mad men have no ears* „Die bösen Narren nd stocktaub.“ „Die Narren haben Ohren, aber sie hören nicht.“

I see that[1], *See now how*[2], *See*[3], *Oft full we see*[4], *As by proof we see*[5]; *For look you*[6]; *Yet I have heard*[7], *Often you have heard that*[8], *Did'st thou never hear*[9]; *I have heard it said so*[10], *Have you not heard men say*[11], *Did you never hear say?*[12]

---

[1]) Vergl. weiter unten No. 27 (S. 127). — Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII S. 40.

[2]) The Merry Wives of Windsor V, 5:

Wit may be made a Jack-a-lent,
When 't is upon ill employment.
„Den hat Verstand zum Narrn gemacht,
Der ihn verlor in einer Nacht."

Dieser zweifellos sprichw. Reimspruch hat sich im Volksmunde auch als sprichw. Redensart niedergeschlagen: *His wit has been made a Jack-a-lent* „Ihn hat sein Verstand zum Narren gemacht."

[3]) Vergl. weiter unten No. 28 u. 31 (S. 127 u. 131). — Sprachvergl. ib. S. 41 u. 44.

[4]) All's Well That Ends Well I, 1: *Cold wisdom waiting on superfluous folly.* Par. Dem Reichthum noch so schlecht | Dient oft die Weisheit arm und nackt als Knecht. — Der Dichter hat hier das bekannte Sprichwort überarbeitet: *Wisdom is waiting on folly,* das mehrfache Varianten aufzuweisen hat. „Die Weisheit muß oft die Narrheit ertragen."

[5]) K. Richard III. II, 3: *The waters swell before a boist'rous storm* „Vor dem Sturme schwillt das Meer an."

[6]) The Merchant of Venice III, 5: *The sins of the father are to be laid upon the children.* Bei Greene und Lodge, A Looking Glass for London 1594: ed. Dyce 1860, S. 184: *Let not the infants for fathers' sins in judgment be oppress'd* „Die Sünden der Väter werden an den Kindern heimgesucht." — Dies biblische Sprichwort mit seiner bekannten Parallele „die Väter haben saure Trauben gegessen" u. s. w. wird in allen neueren Sprachen zitiert. Das hierher gehörige sprichwörtliche Material ist ein sehr umfangreiches.

[7]) Titus Andronicus II, 3: *The lion (is) mov'd with pity* „Selbst der Löwe wird von Mitleid bewegt." Der dort geschilderte Vorgang, wobei das Volkswort als Gleichniß figuriert, bedarf einer eingehenden Erörterung.

[8]) Vergl. weiter unten No. 29 (S. 128). — Sprachvergl. s. in Jahresb. XVII S. 41.

[9]) 3 K. Henry VI. II, 2: *Things ill got had ever bad success* „Unrechter Gewinn zieht mit Schaden dahin." — Bei Bohn, H. of Pr. 528 ohne Angabe der Quelle.

[10]) Othello IV, 3: *Mine eyes do itch, doth that bode weeping?* Par. Meine Augen jucken, bedeutet das wohl Thränen? Der Dichter hat hier Desdemona ein physiognomisches Sprichwort: *When both itch, it is a sign of weeping* „wenn beide Augen jucken, bedeutet's Thränen" in fragender Form in den Mund gelegt. Der Volksglaube kennt noch eine andere Version, die das Gegentheil kundgiebt: *Left and right brings good at night* (Hazl. 257) „Wenn beide Augen jucken, kommt das Glück über Nacht." Dem Dichter war diese sicherlich gleichfalls bekannt. Mit dieser symbolischen Frage will Desdemona daher von Emilien nach der einen oder anderen Richtung hin gleichsam ihr Wohl oder Wehe erfahren. Nur in dieser Voraussetzung dürfte die ablehnende Antwort Emiliens *'tis neither here nor there* recht verständlich sein. Sie will sich vermuthlich weder für die eine, noch für die andere Volksmeinung entscheiden.

[11]) The Comedy of Errors IV, 2: *Time comes stealing on by night and day* „Die Zeit vergeht (verrinnt), ob's Tag oder Nacht ist."

[12]) Vergl. unten No. 30 (S. 129).

D. To see — to hear say.

27) C. Pericles, Prince of Tyre II, 3.

T. *Time's the king of men.*

Par. Zeit ist Königin des Menschen.

Spr. Die Zeit ist eine Macht auf Erden. — Die Zeit ist das kostbarste aller Dinge.

A. *Whereby I see that.*

E. *Time is king* (V.). — *There is nothing more precious than time* (ib.).

Auch hier ist Shakespeare als Primärquelle des Sprichwortes, sich zwar im Volksmunde, aber in keiner englischen Samm-; vorfindet, anzusehen. Weit über die materiellen und wirth-ftlichen Vortheile hinaus, die der Volksmund mit Vorliebe an Werth der Zeit zu knüpfen pflegt, repräsentiert das vorliegende chwort die Zeit als diejenige Macht, die dem Sterblichen eben vohl Alles zu bieten und zu gewähren, als zu versagen und zu eißen vermag. Diese gebietende Macht wird im Sprichwort ch das Bild der Majestät allegorisiert und in diesem Sinne er-lt der Dichter die weitere Exposition:

For he's their parent, and he is their grave,
And gives them what he will, not what they crave.
„(Sie) ist seine Mutter und sein Grab und giebt,
Was ihr behagt und nicht, was ihm beliebt."

28) C. The Merry Wives of Windsor II, 2.

T. *The hell of having a false woman!*

Par. Welche Hölle ist es ein falsches Weib zu haben.

Spr. Ein böses (falsches) Weib ist die Hölle auf Erden.

A. *See.*

E. *Who has a scold, has sorrow to his sops* (Bohn, H. of Prov. 18).

Fluth verdächtigt in dem dort mitgetheilten Monologe (Schlgw. d: *What a damned)* seine Gattin um so mehr in blinder Eifer-ht, da er in seiner Verkleidung von dem prahlerischen Falstaff enhafte Geständnisse vernehmen mußte, die ihm in der äußer-ı Aufregung jenen der Sprichwörtlichkeit entnommenen Ausruf lockten. Es mag hier nicht unerwähnt bleiben, daß Shakespeare seiner meisterhaften Darstellung von Frauencharakteren, wie Dies noch ausführlicher darthun werden, eigentlich wenig aus volksthümlichen Sprachschätzen über das Frauenleben tradiert

hat, wenn man diese bei ihm vertretene Materie mit anderen seiner sprichwörtlichen Stoffe vergleicht. Auch der englische Volksmund fließt über die gleiche Materie am Spärlichsten, soviel sich seine Spenden eben aus schriftlichen Traditionen feststellen lassen.

29) C. The Merchant of Venice II, 7.

T. *All that glisters is not gold.*
Par. Alles ist nicht Gold was gleißt.
Spr. Es ist nicht Alles Gold was glänzt.
A. *Often have you heard that told.*
E. *All is not gold that glisters* (Ray 114). Vulgär: *All is not butter the cow shites* (ib. 83).

Das alte Sprichwort, das sich in englischen Quellen bereits bei Chaucer (Chanounes Yeoman's Prol.); bei Heywood (Prov. 1562) und in Roxburghe Ballads (ed. Collier S. 101) vorfindet, hat sich bis zur Gegenwart fast unverändert erhalten. In Nicholas Udall's Ralph Roister Doister (c. 1550, gedruckt 1566), dem bis jetzt ältesten englischen Lustspiel, das wir kennen, lautet dasselbe mit der Anführungsformel *Now I see truth in the proverb old: All things that shineth is not by and by pure gold.* Endlich theilen Wright und Halliwell in Reliq. Ant. II, 71 aus dem Harl. M. S. 3910 fol. 36 einige Verse eines Gedichtes „*The Puisnes Walks about London*", wahrscheinlich aus dem 16. Jahrh. mit, aus dem wir eine Strophe zitieren. In derselben erscheint neben einem anderen das Sprichwort sammt Anführungsform in einer abweichenden Version, was sich übrigens auch bei anderen älteren Zitaten aus dem Volksmunde nachweisen läßt:

But I must consider perforce
The saying of ould, so true it was,
'The gray mayor is the better horse'[1])
And 'all's not gould that shynes like brass'.[2])

---

[1]) *The grey mare is the better horse.* Das Sprichwort wird in dem Sinne zitiert: *The woman is master* oder *the woman wears the breeches* „Die Frau hat die Hosen an" (vergl. Bohn, H. of Pr. S. 170.)

[2]) „Es ist nicht Alles Gold, das wie Kupfer aussieht (glänzt)." Von der täuschenden Aehnlichkeit beider Metalle im glänzenden Zustande wird im gleichen Sinne die sprichwörtliche Redensart verwendet: „Er giebt sein Kupfer für Gold aus", die allen neueren Sprachen gemeinsam ist.

30) C. Romeo and Juliet II, 4.

T. *Two may keep counsel, putting one away.*[1])

Par. Wo Zwei zu Rathe gehn, laßt keinen Dritten kommen.

Spr. Wo Zwei Rath pflegen, ist der Dritte überflüßig. — Drei halten am besten Rath, wenn Zwei fort sind (Wander III, 1469, 62). — Was mehr als Zwei wissen, ist kein Geheimniß mehr.

A. *Did you never hear say.*

E. *Three may keep counsel, if two be away* (Heywood, Proverbs 1565; Ray 162). *Three are too many to keep a secret, and too few to be merry* (Bohn, H. of Prov. 530). — *No secrets but between two* (ib. 463). — *Three people can keep a secret, if two are away* (Calendar 1790).

Während wir diese uralte volksthümliche Wahrnehmung[2]) in ischen Schriften erst in John Heywood's Sprichwörtersammlung nden, begegnen wir ihr bei Zeitgenossen des Dichters wieder- Shakespeare's obige Lesart steht der von John Lyly am sten. In dessen Mother Bombie (1594 II, 1: ed. Lond. 1814 220) lautet das Sprichwort mit der Anführungsform *They say:*

Two may keep counsel, if one be away —

ı der Humorist in seinem eigenthümlich witzigen Sarkasmus, ınken aus der Volkssprache zu erweitern oder umzustellen, hinzufügt: *But to convey knavery two are too few, and four nany.* — Bei Thomas Heywood, Edward IV.[3]) lesen wir in : unverkennbaren Anspielung auf das Sprichwort: *That's counsel; two may keep it, if one be away* und bei John Marstone, Paaster[4]) III, 1 in folgendem Dialoge die Behandlung des Stoffes:

ul. *Why, canst thou not conceal a secret?*

hil. *Yes, as long, as it is a secret; but when two know it, how can it be a secret? and indeed with what justice can you expect secresy in me, that cannot be private to yourself?*

) Bei Thomas Kyd, Spanish Tragedy (1592 Act III: ed. Dodsl. III S. 147) sich in italienischer Sprache ein wahrscheinlich sprichwörtliches Zitat ,ndten Sinnes, den Werth des Geheimnisses ohne Mitwisserschaft berührend, ı Quelle uns jedoch nicht bekannt ist:

E quel che voglio io, nessun lo sà,
Intendo io quel mi basterà.

) Zur Etymologie derselben cf. Jahresb. XVII 1884 S. 42 Note 166.

) *Edward the Fourth, an historical play, in two parts, as it has divers beene publikely played by the Right Honor. the Earle of Derbie his ser- imprinted at London etc.* 1600.

Parasitaster or the Fawne, as it hath beene divers times presented at the ; Friars, by the Children of the Queenes Maiesties Revels. At London 1606. Halliwell's vollständiger Ausgabe von Marston's Werken 1836 II, 5.

Shakespeare benützt das Sprichwort wiederholt in einer etwas abweichenden Version im Titus Andronicus IV, 2, wo der grausame Mohr Aaron die Wärterin als überflüssige Mitwisserin seines Geheimnisses mit dem Vorwande des unschuldigen Volkswortes ersticht, indem er im höhnischen Uebermuthe ausruft:

Two may keep counsel, when the third's away;
Go to the Empress; tell her, this I said!
„Zwei schweigen wohl, ist nur der Dritte fort;
Geh hin zur Kais'rin, sprich, dies sagt ich dir!

31) C. The Merchant of Venice V, 1.

T. *Nothing is good without respect.*

Par. Nichts ist ohne Rücksicht gut.

Spr. Nichts ist gut als zur rechten Zeit. — Es ist Nichts ohne Bedingung gut. — Den Umständen nach ist Alles gut.

A. *I see.*

E. *Nothing is good but in its season* (V.). — *Good enough is never ought* (Ray 114). — *Nothing is good or bad but by comparison* (Bohn, H. of Prov. 464).

Wie Portia dort den Reiz der Musik erst dann erkennt und würdigt, als diese in der Stille der Nacht ertönt, so wird nach der volksmäßigen Anschauung, zu deren Träger sich der Dichter macht *(I see),* der Werth der Sache erst durch die obwaltenden Umstände und Verhältnisse bedingt, unter welchen sie an das Licht der Erscheinung tritt. Das absolut Gute bedarf eines solchen Vorbehalts nicht; wohl aber das relativ Werthvolle, das, in jedwede Beziehung des Lebens hineingezogen, erst der erforderlichen Gelegenheit bedarf, um allseitig bemessen und richtig verstanden zu werden. Eine Fülle von Sprachbildern erhärtet diesen Gedanken in sprichwörtlichen Wendungen der praktischen Lebensökonomie; wir können ihrer jedoch hier entbehren, da der Dichter selbst mit psychologischer Treue, und wie es scheint mit Vorliebe (Schlgw. Portia: *The crow doth sing),* eine Reihe von Beispielen aus dem Volksmunde zusammengetragen hat, während er die beste Illustration für jene sprichwörtliche Wahrnehmung selbst liefert, indem er bemerkt:

How many things by season seasoned are
To their right praise and true perfection!
„Manches wird durch seine Zeit gezeitigt
Zu echtem Preis und zur Vollkommenheit!“

O arme Ophelia!

Von

Miss Grace Latham.[1])

Beim Studium unserer dramatischen Autoren bemerken wir sofort einen hervorragenden Unterschied zwischen ihren Werken und denen Shakespeare's. Die meisten unserer Dramatiker schaffen entweder typische Figuren einer bestimmten Klasse, oder wesenlose Schatten, welche entstehn, sobald der Vorhang in die Höhe geht und in das Nichts zurücksinken, sobald derselbe fällt. Die weniger bedeutenden Personen erscheinen wie Puppen, die man bis zum nächsten Gebrauch einfach in eine Schachtel packt — so sehr sind die Kammerdiener und Zofen eines Theils unserer dramatischen Schriftsteller einander ähnlich. Nur Shakespeare individualisiert seine Charaktere so, daß wir die bestimmte Empfindung haben, sie hätten das Leben, von dem ein Theil uns auf der Bühne vorgeführt wird von Anfang bis zu Ende durchgekämpft. Alle seine Personen haben eine so ausgeprägte Individualität, daß wir sie nur mit jenen feinen holländischen Bildern vergleichen können, in denen der Künstler einen einzigen vorübergehenden Moment im Leben eines Menschen derartig fixiert hat, daß wir im Stande sind, dessen Temperament, dessen Charakter, ja sogar die Stärke oder Schwäche seines moralischen Gefühls deutlich daraus zu entnehmen; was uns, hätten wir

[1]) Nachfolgende Abhandlung, die mit Genehmigung der Verfasserin hier in Uebersetzung erscheint, ist in einer Sitzung der New Shakspere Society vorgetragen und in den Transactions derselben veröffentlicht.

den Betreffenden persönlich kennen gelernt, mit unserm geringer ausgebildeten Wahrnehmungsvermögen kaum gelungen wäre.

Dies ist es nun gerade, was die Darstellung Shakespearescher Charaktere zu gleicher Zeit leicht und auch schwer macht. Die Aufgabe ist verhältnißmäßig leicht, weil in andern Stücken der Schauspieler selbst alle jene feinen Züge hinzufügen muß, welche erst die individuelle Färbung hervorrufen, während bei Shakespeare Alles bereits für ihn gethan ist; die Aufgabe ist aber auch höchst schwierig, weil Shakespeare so viele charakteristische Einzelheiten giebt, daß nur ein tiefer und gründlicher Kenner des Seelenlebens des Menschen sie richtig zu erfassen und zu verarbeiten vermag.

Um sich eine richtige Vorstellung von einem Shakespeareschen Charakter bilden zu können, muß man denselben zunächst in Verbindung mit den andern Personen des Dramas zu erfassen suchen; man erwägt die Verhältnisse, Vorurtheile, Stimmungen einer jeden von ihnen und wägt danach den Einfluß ab, den sie auf einander ausüben müssen. Sodann geht man zu dem betreffenden Charakter selbst über, versenkt die eigne Individualität so viel wie möglich in ihn, macht sich seine Freuden und Leiden zu eigen, sieht die Welt mit seinen Augen an, kurz, man fährt (um einen französischen Theaterausdruck zu brauchen) so in seine Haut hinein, daß man im Innern alle Regungen seines Herzens beobachten kann; vergleicht man dann die Resultate dieses zwiefachen Studiums mit einander, so erhält man ein Bild des in Rede stehenden Charakters.

Ophelia, der Gegenstand dieses Vortrages, muß durchaus auf solche Weise studiert werden, denn sie ist etwa mit einem zarten Pastellbildchen zu vergleichen, in welchem Vieles angedeutet, aber nur Weniges deutlich ausgeführt ist. Sie ist vielleicht eine der am wenigsten interessanten Frauengestalten Shakespeare's, und verräth, wie die meisten seiner weiblichen Charaktere, mehr des Dichters scharfe Auffassung in der Beurtheilung gewisser äußerer Verhältnisse und Eindrücke auf die betreffende Persönlichkeit, als eine vollständige Erkenntniß ihres Charakters; daher läßt sie denn auch die wundervolle Zergliederung der innersten Seelenregungen vermissen, die wir in so vielen seiner männlichen Figuren antreffen.

Dramatisch betrachtet ist Ophelia's Rolle kurz und einfach; sie gehört zu denjenigen, bei welchen die Sympathie der Hörer mehr durch die äußeren Umstände mit denen der Dichter sie ausstattet, und durch ihr tragisches Geschick erworben wird, als durch das Interesse, das ihre Handlungen und ihr Charakter unmittelbar

ıflößen. Es ist das traurige Ende ihrer Liebe zu Hamlet, der ›d ihres Vaters, und ihr darauf folgender Wahnsinn, was Ophelia ets zu einer der interessantesten und rührendsten weiblichen Rollen“ Shakespeare's machen wird, wenn auch das Mädchen an :h noch so uninteressant ist.

Ihr Alter ist nirgends angegeben, doch besitzt sie die ganze hüchternheit und Unentschiedenheit eines recht jungen Mädchens; d Laertes, der doch wissen mußte, wie alt sie war, und dem es wiß fern lag ihr zu schmeicheln, sagt zu ihr mit Bezug auf sie lbst:

> Es nagt der Wurm des Frühlings Kinder an,
> Zu oft noch eh' die Knospe sich erschließt,
> Und in der Früh' und frischem Thau der Jugend
> Ist gift'ger Anhauch am gefährlichsten. (Akt I, Sc. 3).

Ihre Mutter muß eine Frau von außerordentlicher Güte und inheit gewesen sein, denn Laertes spricht an der einzigen Stelle, › er sie erwähnt, nur hiervon; aber sie war wahrscheinlich schon ıge todt, denn nirgendwo sonst wird ihrer Erwähnung gethan, ›nn sie nicht die Person ist, um derentwillen Polonius in seiner ıgend viel Ungemach erlitt; und Laertes, der augenscheinlich das teste Kind war, kann sich ihrer deutlicher erinnert haben als re Tochter.

Derjenige, welcher am meisten zur Ausbildung von Ophelia's harakter beitrug, war daher ihr Vater, der verschlagene Polonius. uf der Universität erzogen und jetzt am Ende eines langen Lebens ehend, das er bei Hofe zugebracht, zeigt sein Geist alle die kleinen ünste und Kniffe, die der Gelehrsamkeit und Klugheit im Elisa-ethischen Zeitalter eigen waren. Wenn er die Weisheit und eistige Größe vermissen läßt, welche die Gesellschaft mancher länner an sich schon zu Geistesschulung und Erziehung macht, › besitzt er doch alle jene kleineren Mittelchen weltlicher Schlau-eit und Erfahrung, welche einen Mann glatt und erfolgreich durch's eben führen. Er war wahrscheinlich von edler Geburt; denn die önigin betrachtet Hamlet's Verbindung mit Ophelia mit einem Vohlwollen, das sie kaum empfunden haben würde, wenn die un-ittelbaren Ahnen des Polonius Bauern und Bürger gewesen wären. r war lange Zeit der begünstigte Rathgeber der Krone gewesen, ›nn er spricht zu dem Herrscherpaar mit der geschwätzigen Ver-aulichkeit eines alten erprobten Dieners. Auf seine langjährigen ienste anspielend, sagt er:

Und jetzo denk' ich (oder dies Gehirn
Jagt auf der Klugheit Fährte nicht so sicher,
Als es wohl pflegte) . .

und

Habt ihr's schon je erlebt, das möcht' ich wissen,
Daß ich mit Zuversicht gesagt: 'So ist's',
Wenn es sich anders fand? (Akt II, Sc. 2).

Ueberdem hat er bei der Erhebung Claudius' auf den Thron hilfreiche Hand geleistet, oder wenigstens ist er einflußreich genug, um ihn zu stürzen, und deshalb steht er in hohem Ansehen bei Hofe; man bemerke den Ton in der Rede des Usurpators zu Laertes. Die übermäßige Huld berührt ordentlich widerlich:

Und nun, Laertes, sagt, was bringt ihr uns?
Ihr nanntet ein Gesuch; was ist's, Laertes?
Ihr könnt nicht von Vernunft dem Dänen reden,
Und euer Wort verlieren. Kannst du bitten,
Was ich nicht gern gewährt', eh' du's verlangt?
Der Kopf ist nicht dem Herzen mehr verwandt,
Die Hand dem Munde dienstgefäll'ger nicht,
Als Dänmarks Thron es deinem Vater ist. (Akt I, Sc. 2).

Das Alles mag Hamlet's tiefgewurzelte Abneigung gegen den alten Polonius erklären; andrerseits war für Polonius' weltliche Dutzendnatur der feingeistige, philosophisch sensitive Prinz sicher vollkommen unbegreiflich, und bei dem alten gewiegten Staatsmann war die mißbilligende Verurtheilung von dessen unpraktischem, träumerischem, inkonsequentem Charakter selbstverständlich, sobald er denselben durchschaut hatte; vielleicht mochte er auch, nicht ohne Grund, gedacht haben, daß es einer festeren, kräftigeren Hand bedürfe, um die Zügel der Regierung in Dänemark zu halten.

Man hat vermuthet, daß Ophelia einer Amme übergeben worden sei und ihre Kindheit in einem Bauernhause zubrachte. Aber ganz abgesehen davon, daß keine Zeile im Hamlet eine solche Theorie unterstützt, fehlt es der Jungfrau auch an dem gesunden, praktischen Sinn, dem Selbstvertrauen in kleinen Dingen, welches eine rauhe ländliche Erziehung ihr gegeben haben würde. Es ist wahrscheinlicher, daß sie unter Polonius' eigenen Augen aufwuchs und daß dieser mit demselben Mangel an Menschenkenntniß, den er in seinem Verkehr mit Hamlet zeigt, seine sanfte schüchterne Tochter unter strenger Aufsicht zu Hause hielt, während er einen selbständigen Sohn in die Welt schickte. Wir müssen daran denken, daß zu Shakespeare's Zeit die Kinder in weit größerer Abhängigkeit von ihren Eltern gehalten wurden, als heutzutage.

Wir sehen, daß Portia, ein Weib von ganz anderm Schlage s die arme Ophelia, ihres Vaters Willen in Bezug auf die Kästien auf's Genaueste ausführt. Schon aus Ophelias Schweigen in res Vaters Gegenwart, aus ihren kurzen zögernden Antworten ıf seine Fragen können wir ersehen, daß seine Erziehungsmethode ıgewöhnlich hart und streng war. Wenn er zu ihr von dem rinzen spricht, ist sein Ton rauh und unfreundlich, so daß er ihr ertrauen nicht gewinnen kann, und selbst wenn er von ihr zum önig oder zur Königin spricht, liegt etwas Hartes und Liebloses . seinen Worten:

> Ich hab' 'ne Tochter; hab' sie, weil sie mein;
> Die mir aus schuldigem Gehorsam, seht,
> Dies hier gegeben. (Akt II, Sc. 2).

Wie er seinen Sohn mit Spähern umgab, so that er dasselbe ahrscheinlich bei seiner Tochter; auf diese Aufpasser mag er an-spielt haben, als er Diejenigen erwähnt, die ihm die Geschichte ›n Hamlet's Liebe zur Warnung hinterbracht haben. Ophelia uchs also auf mit dem Bewußtsein, daß man ihr nicht traute, ıd mit dem Gefühl, daß sie bewacht wurde. Die Lehren und erhaltungsregeln, die sie erhielt, waren ebenso beschaffen, wie die, elche man Laertes gab; als ob man uns zu diesem Schlusse habe ringen wollen, sind sowohl des Polonius' mahnende Abschieds-orte an seinen Sohn, als auch seine Unterredung mit Reynaldo, ısichtlich mit Scenen in Verbindung gebracht, in denen Ophelia ıftritt. Namentlich bei dem ersteren Auftritt zwischen Polonius ıd Laertes ist das der Fall; das Hauptthema desselben ist die ingende Nothwendigkeit der Vorsicht auf dem Wege durch's Leben . Thaten, Worten und im Umgang mit Anderen. Derartige Lehren urden aber sicher weit mehr von Ophelia befolgt, deren moralicher Muth nicht groß und deren Erziehung sehr strenge war, als ›n dem stärkeren, rauheren Laertes. Denn während eine solche rziehung ein energisches, muthiges Mädchen zu einer mehr oder eniger entschiedenen Opposition getrieben hätte, konnte sie ein ervöses, schüchternes Gemüth, wie das Ophelia's, nur dazu bringen, ıeraus zurückhaltend zu werden, so viel wie möglich allein zu sein, d unter dem Scheine des Gehorsams und der Unterwürfigkeit rgfältig alle Hoffnungen und Befürchtungen, alle die Gedanken d Gefühle zu verbergen, welche ihr junges Leben erfüllten. Es bezeichnend, daß Hamlet sie nicht mit ihrem Vater zusammen let, wie Othello seine Desdemona, oder mit einem lieben Freunde,

wie Orlando seine Rosaline, sondern einsam, bei einer Näharbeit in ihrem Zimmer; und Polonius scheint nicht im Mindesten davon überrascht zu sein. Die Gesellschaft, in der sie sich bewegte, war überdem so beschaffen, daß ihr natürlicher Hang zu Zurückhaltung und Vorsicht nur vergrößert werden konnte. Wir erfahren ausdrücklich, daß die Welt böse, gewissenlos, ausschweifend, „faul" sei. Der Hof selbst, von welchem die Freunde der einflußreichen Familie des Polonius herstammen mußten, bestand aus charakterlosen, unwahren, ausschweifenden Männern und Frauen; während der ganzen Tragödie treffen wir nicht auf einen Dänen mit edlem Charakter, ausgenommen Horatio, den man kaum einen Höfling nennen kann, und den armen Hamlet selbst. Das waren die Leute die Ophelia zuerst in ihres Vaters Hause während ihrer Kindhei und dann bei Hofe sah, wo sie eingeführt wurde, als sie zur Jung frau heranwuchs. Wir müssen annehmen, daß sie keine Stellung bei Hofe bekleidete, obwohl sie oft genug daselbst verkehrte, s daß Hamlet mit ihr in ein näheres Verhältniß treten und sie i ihres Vaters Hause besuchen konnte, wo sowohl die dritte Scen des ersten, als auch die erste Scene des zweiten Aktes spielen.

Nun bemerken wir einen bedeutenden Unterschied zwische jungen Mädchen, die ihr ganzes Leben nur unter flüchtigen Be kannten verbringen, und denen, die sich nur im Kreise der Famili und unter vertrauten Freunden bewegen. Jene besitzen eine ge wisse Zurückhaltung, Mißtrauen in Diejenigen, mit denen sie ver kehren, Höflichkeit ohne Freundlichkeit, was die andern nie, ode wenn überhaupt, so doch erst in vorgerücktem Alter sich aneigne Jene haben eine Erfahrung erworben, die sie wegen ihrer Jugen noch nicht verwerthen können, die aber jede Selbständigkeit sc wohl im Verkehr mit Andern, als auch in ihren eignen Gefühle ersticken muß. Rechnen wir dazu das Konventionelle und Ve feinerte einer vornehmen Erziehung, die graziöse Höflichkeit, di Alles in angenehmer Form sagt, aber nur zu oft eine Maske is welche die wahre Natur der Besitzerin verhüllt, aber so mit ih verwächst, daß sie in den seltensten Fällen dieselbe fallen lasse kann, so haben wir die große Dame. In das Herz einer Jungfra die in der Stille des Landlebens oder in dem ruhigen Kreise de Familie eines Gelehrten heranwächst und die mit ihren Schulauf gaben, ihren Mädchenarbeiten und -Spielen ihre Zeit ausfüllt, schleich sich die Liebe unversehens ein, und bevor sie selbst es merkt, is ihr Herz verloren; und wenn sie sich überhaupt bewegen läß

darüber zu reden, wird sie sagen: Ich konnte mir nicht helfen, ich mußte ihm gut sein. Eine Jungfrau jedoch, die von Kindheit an in der großen Welt gelebt hat; welche Skandalgeschichten hat erzählen hören, während sie noch mit ihrer Puppe spielte; welche schon alle die kleinen Kunstgriffe gesehen hat, als sie noch zu klein war, sie nachzuahmen: eine solche wird nichts Unbewußtes in ihrer Liebe haben; mag ihre Natur noch so edel und rein sein, sie wird stets Enttäuschung und den Schmerz unerwiderter Liebe, welche sie von Hörensagen und durch eigne Beobachtung kennen gelernt hat, so sehr fürchten, daß sie nie den Regungen ihres Herzens folgen wird. Solch eine Jungfrau ist Ophelia, und wenn wir ihr Gerechtigkeit widerfahren lassen wollen, müssen wir uns diese Thatsache ständig vor Augen halten.

Laertes ist genau Das, was wir von dem Sohn und Schüler eines Polonius erwarten sollten: tapfer, schlagfertig in That und Rede, praktisch im gewöhnlichen Leben, ausgestattet mit bestechenden Talenten und Tugenden, früh weltklug und wenig skrupulös, wenn ein Zweck es erfordert, aber doch von einer zärtlichen, treuen Anhänglichkeit, die man in dem alten Höfling vergebens sucht und zu der seine schöne Schwester allein den Schlüssel hat. Wir sehen zuerst, wie Ophelia — und alle Shakespeare-Kenner wissen, wie wichtig für die richtige Auffassung eines Charakters die ersten Anspielungen darauf und das erste Auftreten der betreffenden Persönlichkeit sind — von ihrem geliebten Bruder bei seiner Abreise nach Frankreich Abschied nimmt. Er bittet sie, ihm zu schreiben, und sie erwidert ihm, als ob ein solcher Briefwechsel, damals etwas Bedeutsameres als heutzutage, sich von selbst verstände. Dann wendet sich ihr Gespräch zu Lord Hamlet, welcher Ophelia mit seiner Liebe verfolgt, und der offenbar Mittel gefunden hat, sie zu Hause und ohne Zeugen zu sprechen. Laertes springt ohne Vorrede in den Gegenstand hinein: „was Hamlet angeht und sein Liebsgetändel.“ Dies ist nicht das erste Mal, daß die Geschwister darüber sprechen, und es hört sich so an, als ob sie ihn gefragt habe, was er wohl von Lord Hamlet's Absichten denke, und als ob er ihr hier die Antwort gäbe; denn er fährt fort:

So nimm's als Sitte, als ein Spiel des Bluts;
Ein Veilchen in der Jugend der Natur,
Frühzeitig, nicht beständig, — süß, nicht dauernd,
Nur Duft und Labsal eines Augenblicks:
Nichts weiter.

Hierauf antwortet sie gedankenvoll, als ob sie seine Worte bei sich überlege: „Weiter nichts?“

Es ist auffällig, daß die zweite Quarto und die Folio nicht das Fragezeichen nach diesen Worten haben, das in unsern Bühnenausgaben steht, und Laertes antwortet auf ihre Gedanken: „Nur dafür halt' es,“ und fährt mit dem sehr verständigen und zart ausgedrückten Rath fort: „Er steht zu hoch über dir, um dein Gatte zu werden, und muß eine politische Ehe eingehen“; dann bittet er sie dringend, keine Unklugheit zu begehn, sondern sorgfältig ihr Herz zu hüten. Augenscheinlich hat er keine Ahnung davon, daß sie dasselbe schon verloren hat, und wir sehen, daß wie bei vielen zurückhaltenden Naturen ihr Vertrauen, wenn überhaupt gegeben, doch nicht vollständig war. Er warnt sie sogar aufs Nachdrücklichste vor den traurigen Folgen, falls sie auf des Prinzen Schwüre „mit zu gläubigem Ohr“ lausche, damit sie nicht ihre Ehre verliere. Das wird sehr liebevoll und sehr zart vorgebracht: wir sehen jedoch, daß Laertes, ungeachtet Ophelia's Jugend, sie nicht als unwissendes, unschuldiges Kind betrachtet, sondern als die Hofdame, die den Gefahren der Verleumdung und Verführung ausgesetzt ist. Auch ihre Antwort ist nicht die eines Mädchens, das von diesen Dingen noch Nichts weiß; sie wird weder gekränkt noch erzürnt, so daß ihr diese Gedanken nichts Neues mehr sein konnten; sondern sie hört ihm schweigend und aufmerksam zu und antwortet dankbar und offen: „Ich will den Sinn so guter Lehr' bewahren, als Wächter meiner Brust.“ Dann fährt sie fort ihren geliebten Mentor auf's Herzlichste zu bitten, sich selbst recht wacker zu halten. Doch es ist weit weniger interessant, einen Rath anzunehmen, als ihn zu geben. Laertes achtet nicht auf den versteckten Tadel und will hinweg; doch Polonius erwischt ihn, und er muß die weltklugen Rathschläge anhören, von denen wir schon sprachen; seine Schwester steht schweigend dabei; sie hört Alles und sagt Nichts, wie es ihre Gewohnheit ist. Dann, nachdem er seinem Vater Lebewohl gesagt, wendet er sich, immer noch fürchtend, daß Hamlet's Werbung an den Tag komme, zu ihr mit den mahnenden Abschiedsworten:

> Leb' wohl, Ophelia, und gedenk an Das,
> Was ich dir sagte;

und sie versichert ihm:

> Es ist in mein Gedächtniß fest verschlossen,
> Und ihr sollt selbst dazu den Schlüssel führen.

Das soll offenbar bei Seite gesprochen werden, doch Polonius ver-

langt eine Erklärung. Sie antwortet zögernd, scheu und so unbestimmt wie möglich:

> Wenn ihr erlaubt, vom Prinzen Hamlet war's.

Anders als sein Sohn, verkehrt Polonius weder zartfühlend noch freundlich mit seiner Tochter. Er kennt keine Verhüllung unangenehmer Wahrheiten durch zierliche Bilder; er sieht überdem klar die Unmöglichkeit einer Heirath mit dem Thronerben ein; die Warnungen, die ihm zugegangen sind, haben ihn erregt und er geht direkt aufs Ziel los:

> Ich höre, daß er euch seit Kurzem oft
> Vertraute Zeit geschenkt; und daß ihr selbst
> Mit eurem Zutritt sehr bereit und frei wart.
> Wenn dem so ist — und so erzählt man mir's,
> Und das als Warnung zwar — muß ich euch sagen,
> Daß ihr euch selber nicht so klar versteht,
> Als meiner Tochter ziemt und eurer Ehre.
> Was giebt es zwischen euch? sagt mir die Wahrheit.

Ophelia's Antworten sind wegen ihres Zögerns, ihrer Unsicherheit bemerkenswerth:

> Er hat seither Anträge mir gethan —
> Von seiner Zuneigung.

Man beachte die kleine Pause hinter „gethan“: sie scheint bei dem Worte zu verweilen, als ob sie nicht genau wisse, wie sie den Satz beendigen solle und in ihrer Antwort auf seine Frage:

> Und glaubt ihr den Anträgen, wie ihr's nennt?

spricht sie nur ihre wirkliche Meinung aus, wenn sie sagt:

> Ich weiß, mein Herr (*my lord*), nicht, was ich glauben soll.

Vergessen wir auch nicht den Eindruck der Ungewißheit und des Zweifels, den die Stellung der Worte *my lord* in der Mitte des Satzes mit den nothwendigen Kommaten verursacht. Sie fürchtet sich schrecklich vor dem alten Polonius. Sie nennt ihn *my lord* in jeder ihrer Reden, mit Ausnahme der ersten, und diese beginnt sie mit den Worten: „wenn ihr erlaubt“; aber sie ist wirklich rathlos und weiß nicht, was sie glauben soll. Ganz verschieden von der leidenschaftlichen Julia, welche ihr Herz sofort ohne einen weiteren Gedanken dahingiebt, würde Ophelia das ihrige nicht verlieren, wenn sie nicht wüßte, sie erhielte das Hamlet's dafür; und dessen ist sie doch zu ungewiß, so daß sie Nichts weiter sagen kann, als daß der Prinz „ihr Anträge gethan habe von seiner Zu-

neigung“; und was diese thatsächlich bedeuten, das weiß sie nic
Julia hat nur von ungetreuen Liebhabern gehört; Ophelia a
lebt in der großen Welt und hat genug von jenen gesehen,
sehr vorsichtig zu werden. Mit Freuden würde sie Rath und H
annehmen, doch erwartet sie dergleichen offenbar nicht von Poloni
Er ist so sehr von seinen eigenen Plänen und Ideen erfüllt, d
er nichts Anderes bemerkt, als daß seine Tochter sich beinahe ko
promittiert habe, und daß er durch geeignete Vorhaltungen
Wiederkehr der Gefahr verhüten müsse. Er häuft Schimpf u
Spott auf seine Tochter, dafür, weil sie überhaupt nur den leises
Gedanken gehegt hatte, Hamlet meine es ernsthaft mit seiner Lie
Da aber rafft sich das schüchterne Kind zur Vertheidigung sei
Frauenehre auf und wir hören, daß des Prinzen Werbung in
That schon weit gegangen war:

> Er hat mit seiner Lieb' in mich gedrungen,
> In aller Ehr' und Sitte.

Und ohne auf ihres Vaters höhnische Unterbrechung zu acht
fährt sie fort:

> Und hat sein Wort beglaubigt, lieber Herr,
> Beinah' durch jeden heil'gen Schwur des Himmels.

Man beachte, wie das „lieber Herr“ nicht mehr die Sätze unt
bricht, sondern als Ausruf dient und ihnen mehr Gewicht verle
Polonius jedoch verwirft in ernsterer, würdigerer Weise als bis
jeden Gedanken an Hamlet's Aufrichtigkeit und verbietet ihr,
zu sehen oder zu sprechen; und sie antwortet traurig: „Ich
gehorchen, Herr.“ Denn obwohl dieser Befehl all ihre Hoffnun
zertrümmert, so ist sie doch zu lange an unbedingten Gehors
gewöhnt und verläßt sich zu sehr auf ihres Vaters Urtheil,
daß ihr auch nur der Gedanke käme, ihm nicht zu gehorc
Und der alte Höfling hat Recht und handelt nur mit gesunc
Menschenverstand. Weder er noch Laertes glaubten an Haml
Charakterfestigkeit; es ist wenigstens nicht wahrscheinlich, d
sie Das thaten, denn eine energische Natur steht immer mit einer m
grübelnden auf dem Kriegsfuße; doch hat Laertes augenscheinl
von Hamlet's „ehrbaren Werbungen“ gewußt, denn er sagt:

> Er liebt euch jetzt vielleicht;
> Kein Arg und kein Betrug befleckt bis jetzt
> Die Tugend seines Willens.

Doch hat er keine Hoffnung, daß er „That geben wird dem Wor

und Polonius, mit seiner langjährigen Erfahrung in der Schlechtigkeit der Welt, dachte, wie er in einer andern Scene sagt:

Ich sorgt', er tändle nur, und wolle dich verderben. (Akt II, Sc. 1).

Und indem er allem Verkehr zwischen ihm und Ophelia ein Ende macht, handelt er genau so, wie wir selbst in ähnlichen Fällen thun würden. Allerdings sind Polonius' Worte hart und rauh bis zum Aeußersten; und während Laertes seine Schwester in Schutz nimmt, hat Polonius eine gewisse Verachtung selbst für ihre Unschuld und Reinheit, welche nach seiner Meinung die Gefahr nur vergrößern.

Vielleicht wird es uns leichter werden, Ophelia's Charakter zu verstehen, wenn wir sie mit zwei anderen Shakespeareschen Frauengestalten vergleichen, welche ihr so sehr ähnlich sind, daß Mrs. Jameson in ihren „Frauencharakteren“ sie mit ihr zusammengestellt hat: wir meinen Perdita und Miranda. Die erstere derselben gleicht ihr in der That so sehr in den Grundzügen ihres Charakters, daß sie unter andern Verhältnissen fast eine zweite Ophelia hätte werden können; aber dennoch unterscheidet sie sich von ihr, grade wie eine Pflanze, die in frischer, reiner Landluft unter den ungehinderten, heilsamen Einflüssen von Erde und Himmel aufwächst, von einer andern derselben Gattung sich unterscheidet, die ein kümmerliches, elendes Dasein in der giftigen Atmosphäre eines Kellers in einer großen Stadt fristet. Obwohl eines Königs Tochter, ist Perdita von frühester Jugend an bei reichen Bauersleuten aufgewachsen, dem freundlichen alten Schäfer und seiner geschäftigen Frau. Sie hat an Nichts Mangel gelitten, aber sie hat an den rauhen Beschäftigungen des bäuerlichen Lebens theilgenommen; sie hat ihre Schafe gemolken, und unter der Oberaufsicht der Alten hat sie ihr in der Wirthschaft geholfen, deren Leitung sie einst übernehmen sollte. Ihr arbeitsames Leben hat sie mit rauhen Gemüthern in Berührung gebracht: so mit dem alten Schäfer selbst und mit ihrem bäurischen Bruder, dem Clown. Dies und die Herrschaft über die männlichen und weiblichen Dienstboten, die ihr oblag, hat in ihr eine Unabhängigkeit des Urtheils, eine Selbständigkeit und Unverdrossenheit bei Ausübung ihrer täglichen Pflichten geweckt, die sonst ihrer Natur fremd geblieben wären. Ihr Charakter und, nach ihrer offnen, gelegentlich auch schroffen Art zu urtheilen, auch ihr Körper, ist gesunder und widerstandsfähiger als der Ophelia's. Es ist bemerkenswerth, daß, wo wir zuerst von ihr hören, der Clown beim Lesen eines Zettels den von

ihr gewünschten Ankauf von Reis nicht ganz billigt; doch läßt er es sich nicht einfallen, in ihre spezielle Domäne, die Wirthschaft, hineinzureden.

Was sie auch unternimmt, Alles geschieht mit der ihr eigenthümlichen Gewandtheit, Anmuth und Vollkommenheit. Florizel sagt von ihr:

> Was du auch thust,
> Ist stets das Holdeste. Sprichst du, Geliebte,
> Wünsch' ich, du thätst dies immer; wenn du singst,
> Wünsch' ich, du kauftest, gäbst Almosen so,
> Sängst dein Gebet, thätst jedes Hausgeschäft
> Nur im Gesange; tanzest du, so wünsch' ich,
> Du seist 'ne Meereswell' und thätest Nichts
> Als Dies, stets in Bewegung, immerdar
> Dies dein Geberden. All dein Thun und Wirken,
> So auserlesen im Gewöhnlichsten,
> Krönt all dein Handeln, wie du's eben thust,
> Daß Königin ist jeglich Walten..
> (Wintermärchen Akt VI, Sc. 3).

Und nicht nur der Liebhaber hat diese Meinung von ihr, auch der alte Schäfer spendet ihr dasselbe Lob. In all ihren Handlungen zeigt sich eine Ursprünglichkeit, eine Abrundung, eine Unerschrockenheit, verbunden mit bäuerlichem Freimuth, wie wir sie nur bei Jungfrauen finden, welche durch Nichts in ihrem Leben verschüchtert worden sind, und welche jene köstliche Naivetät besitzen, die eine stille, vom Treiben der Welt unberührte Erziehung gewährt. In der That verdankt sie nur ihrer Erziehung den Hauptunterschied zwischen sich und Ophelia. Ihr rauheres, freieres Leben, die halbverantwortliche Stellung, die sie auf dem Bauernhof einnahm, hat ihre guten Eigenschaften entwickelt und hat das geringe Maß von Unabhängigkeit, das sie bethätigen konnte, gestärkt und gekräftigt, während bei Ophelia Alles darauf hinarbeitete, dasselbe zu unterdrücken. In allen Hauptpunkten ihres Charakters ist Perdita eben identisch mit Ophelia; sie ist ebenso klug, ebenso sanft, fast ebenso schweigsam und ist offenbar mit derselben Unfähigkeit ausgestattet, in Dingen, die außerhalb ihrer Sphäre liegen, die Initiative zu ergreifen.

Wie Ophelia liebt sie über ihren Stand hinaus; wie diese ist sie furchtsamen Charakters und leicht geneigt, Unheil zu ahnen. Sie braucht keinen Vater, der ihr mittheilt, wie ungleich das Verhältniß zwischen ihr und Prinz Florizel sein muß; wo wir Beiden

›egegnen, spricht sie klar und verständig darüber — aber wie ›den von der harten, weltlichen Klugheit der armen Ophelia! ›ie auch Trennung von Florizel fürchtet, bezweifelt sie doch ›e Liebe.

> Mich ängstigt dieser Abstand, eure Hoheit
> Verschmäht die Furcht. Doch mich befällt ein Zittern,
> Denk' ich, es könn' ein Zufall euren Vater,
> Wie euch des Weges führen; o ihr Götter,
> Wie würd' er staunen, in so schlechtem Band
> Sein edles Buch zu sehn. Was würd' er sagen?
> Und ich, so in geborgtem Tand, wie könnt' ich
> Die Strenge seines Blicks ertragen? —
> Doch Prinz,
> Brecht ihr dies Wort einst, wenn, und so geschieht's,
> Des Königs Macht sich ihm entgegenstellt:
> Eins von den Beiden wird Nothwendigkeit,
> Die dann gebeut, daß eure Liebe ende,
> Wo nicht mein Leben.

so furchtsam und niedergedrückt, daß ihr Geliebter sie ›olt ermuthigen und trösten muß, und ihre trüben Gedanken ›len erst bei der Ankunft ihrer Gäste. Schüchtern und be›n, wie sie von Natur ist, zieht sie sich gänzlich in den ›grund zurück, und ihr Vater muß seine Autorität anwenden, ›iebter ihr Muth zusprechen, ehe sie hervor kommt, um ihre zu empfangen: wie sie in ihrer kurzen Entschuldigung zu ›es sagt, zum ersten Mal in ihrem Leben. Aber wie ausge›öflich ist ihre Begrüßung der beiden Fremdlinge, die sie in ›ugend als alte Leute ansieht.

> Würd'ge Herren,
> Für euch ist Rosmarin und Raute; Frische
> Und Duft bewahren sie den ganzen Winter:
> Sei Gnad' und Angedenken euer Theil.
> Willkommen uns'rer Schafschur.

r höfische Schliff Ophelia's hat ihr solche einfache Würde ›egeben, aber Perdita ist auch niemals zurückgeschreckt und ›hüchtert worden, so furchtsam sie auch von Natur war. Sie warmes poetisches Gefühl, und von der Gegenwart des Ge›begeistert, spricht sie in blumigen Redewendungen, die zu ›ieblichsten und Melodischsten gehören, was Shakespeare ›eben. Dann erinnert sie sich plötzlich, wie viel mehr als ›lich sie gesprochen, entschuldigt sich verwirrt und bleibt ›m Schluß der Scene fast stumm. Denn wenn Nichts vor-

handen ist, was ihr als Anreiz dient, ist Perdita, wie schon erwähn ebenso schweigsam wie Ophelia, obwohl sie über schöne, wari empfundene Worte verfügt, in die sie ihre Gedanken zu kleide vermag; sie hat aber Nichts von der Gewundenheit und Versteckt heit in der Rede, welche wir bei der dänischen Jungfrau finden die gewohnt ist, Herz und Gedanken zu verbergen — eine Folge der strengen, alle Selbständigkeit systematisch unterdrückenden Methode ihrer Erziehung. Nach Florizel's öffentlichem Eingeständniß seiner Liebe für sie bei ihrem Verlöbniß hat der Schäfer sie zu fragen:

Sagst du ihm eben Das?

bevor sie überhaupt spricht; aber ihre Antwort, obgleich von ländlicher Schlichtheit, kann mit den gewählten Wendungen ihres Geliebten wetteifern.

Ich kann so gut
Nicht reden, Nichts so thun, Nichts besser fühlen;
Nach meines eignen Sinnes Klarheit mess' ich
Des seinen Reinheit. (Akt IV, Sc. 3).

Ophelia's erstes Auftreten fand offenbar an demselben Tage statt, an welchem Laertes die Erlaubniß zur Rückkehr nach Frankreich erhielt, und während dessen Hamlet der Stunde entgegenharrte, in welcher er seine Freunde auf der Terrasse treffen und auf des Geistes Erscheinen warten sollte. Etwa zwei Monate sollen zwischen dem ersten und zweiten Akt vergangen sein, während welcher Zeit Ophelia pflichtgemäß dem Gebot ihres Vaters gehorchte, den Prinzen ihre Thüre verschloß und seine Briefe zurückwies, wodurch derselbe in einen Zustand gerieth, der dem schuldbewußten Herrscherpaar viel Unbehagen verursachte. Polonius ist gerade dabei einen zuverlässigen Diener mit Briefen und Geld an seinen Sohn zu schicken und hat ihm über seine Spionenrolle jene detaillierten Anweisungen gegeben, welche auf's Deutlichste die moralische Blindheit dieses Ehrenmannes zeigen, als Ophelia plötzlich in so augenscheinlichem Entsetzen hereinstürzt, daß er ohne seine gewöhnliche Weitschweifigkeit ausruft: „Wie nun, Ophelia, was giebt's?" Und als sie in ihrer übergroßen Bestürzung hervorkeucht:

O lieber Herr, ich bin so sehr erschreckt!

erwidert er, von ihrer Furcht angesteckt: „Wodurch, in's Himmels Namen?" Keine alltägliche Erregung seiner Tochter hätte Polonius derartig erschüttern können, daß er seine gewöhnliche langathmige, gewundene Sprechweise vergaß. Hier sehen wir Ophelia zum ersten

.etzten Mal, so lange sie bei Sinnen ist, frei von dem Zwange Verhältnisse und der Erziehung. In kurzen abgebrochenen :n, als ob sie noch nach Athem ringe, erzählt sie, wie der ;, dessen Tollheit schon das Gespräch des Hofes war, vor sie ten sei, als sie allein über ihrer Näharbeit gesessen: bleich, nd, unsauber, mit wirrem Haar und unordentlicher Kleidung,

Mit einem Blick, von Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelassen,
Um Greuel kund zu thun, —

der der Sprecherin tief in's Herz drang. Auf Polonius' e: „Verrückt aus Liebe?“ antwortet sie abwehrend und wieder einem leisen Zweifel im Tone:

Herr, ich weiß es nicht;
Allein ich fürcht' es wirklich.

Man beachte den Ton auf „weiß es nicht“ und die Bedeutung Pause dahinter, die in Folge des Semikolons am Ende der entsteht. Ihre nächsten Worte spricht sie schon ruhiger, wie Glätte des Rythmus und die Länge der Zeilen beweist; ihre ürzung weicht, sie wird lebhafter und schildert Das, was sich tragen hat, in größerer Ausführlichkeit:

Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
Dann lehnt' er sich zurück, so lang sein Arm;
Und mit der andern Hand so über'm Auge,
Betrachtet' er so prüfend mein Gesicht,
Als wollt' er's zeichnen. Lange stand er so;
Zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand,
Und dreimal hin und her den Kopf so wägend,
Holt' er solch einen bangen, tiefen Seufzer,
Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern
Und endigen sein Dasein. Dies gethan,
Läßt er mich gehn, und über seine Schultern
Den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg
Zu finden ohne seine Augen; denn
Er ging zur Thür hinaus, ohn' ihre Hilfe,
Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich.

infach ihre Worte sind, sie rühren uns tief; das Bild seiner schen Zerrissenheit scheint sie bis in's Innerste getroffen zu n. Selbst Polonius fühlt Das.

Es thut mir leid —
Sagt, gabt ihr ihm seit kurzem harte Worte?

Die lange Rede jedoch, mit der er seine Frage einleitet, und n seinem gewöhnlichen weitschweifigen Stil gehalten ist, bringt

sie in's Alltagsleben zurück und läßt ihr Zeit, sich zu beruhige Nun ihr Schrecken vorüber, ihr Herz durch die ungewohnte G sprächigkeit erleichtert ist, verfällt sie sofort wieder in ihre gewöh liche stille Zurückhaltung. Sie möchte gewiß gern sagen, wie u möglich es ihr ist, gegen ihren Geliebten je hart oder unfreundlic zu sein; doch sie findet keine Worte, und ihre Gefühle machen sic nur in dem Ausrufe Luft: Nein, bester Herr. Dann fährt si fort, theils wie wenn sie einen Fehler bekenne und entschuldig für den sie Schelte erwarte, und theils, wie wenn sie den Schmer beklage, dessen Urheberin sie gewesen:

> **Nur wie ihr mir befahlt,**
> **Wies ich die Briefe ab, und weigert' ihm**
> **Den Zutritt.**

Man beachte den Ton auf „wies ab" in der zweiten Zeile und die Pause hinter „weigert ihm" in Folge des Versschlusses. Der alte Polonius freut sich, daß die Liebe des Prinzen, wie er meint, aufrichtig ist, und daß dessen Wahnsinn schließlich den König und die Königin doch vielleicht so zu beeinflussen im Stande sein werde, daß er einen königlichen Schwiegersohn erhält; er nimmt sich vor, mit seiner Tochter zum König zu gehn und ihm die Neuigkeit zu überbringen. Denn, wie er mit charakteristischer Vorsicht sagt:

> **Er muß Dies wissen, denn es zu verstecken,**
> **Brächt' uns mehr Gram, als Haß, die Lieb' entdecken.**

Verschiedene Kommentatoren haben Ophelia wegen ihres Verhalte bei dem Zusammentreffen mit Hamlet, von dem sie ihrem Vat erzählt, hart getadelt, da sie der Meinung sind, daß, weil sie uns den Eindruck erweckt, er habe ihr Etwas sagen wollen, sie D auch habe wissen müssen und daß sie demgemäß ihn hätte erm thigen sollen, ihr Das mitzutheilen, was ihm das Herz bedrück Das folgt jedoch noch nicht daraus, besonders nicht bei einem passiven Charakter wie der Ophelia's ist. Aber selbst wenn De so wäre, so ist das Traurige, daß sie nicht getadelt werden kan wie Professor Dowden gesagt hat. Es würde höchst unnatürli sein, wenn ein junges Mädchen, dessen Erziehung systematisch je Selbständigkeit in That und Rede unterdrückt hat, dessen geistig Energie, die niemals groß war, vollständig vernichtet worden is in einer solchen Krisis nicht unterlegen wäre; wir sollten wahrschein lich an diese Erziehungsmethode dadurch erinnert werden, daß die Scene mit dem Gespräch zwischen Polonius und Reynaldo beginnt.

Dann fehlt es Ophelia auch an der Leidenschaftlichkeit, welche ie für den Augenblick wenigstens ihre Furcht hätte überwinden assen. Wir fühlen den Mangel derselben in allen Scenen; das ganze Stück hindurch ist sie lieblich, unschuldsvoll und edel, aber von einer gewissen Kälte. Die obige Scene zum Beispiel läßt in uns den Eindruck zurück, daß sie für Hamlet Zärtlichkeit und Mitleid fühle; ihre Liebe ist echt und wahr, aber nicht tief genug, um sie zur Aufopferung zu befähigen, und ohne die Stärke und das Feuer der Leidenschaft. So glaubt sie fest, daß Hamlet von Sinnen sei steht vor Schrecken stumm und läuft hinweg. Die Schuld darf aber nicht ihr zugeschrieben werden, sondern ihrem Charakter und ihrer Erziehung. Denn in dem schwachen Gemüth einer Frau, das völlig verschüchtert und niedergehalten ist, findet eine Art Willenslähmung statt. Sie handelt nicht nach ihrem eigenen Wollen, sondern nach dem der stärkeren Natur, unter deren Herrschaft sie lebt. Hört dieser Einfluß auch nur für einen Augenblick auf, so weiß sie nicht, was sie thun soll; sie steht rath- und hilflos da, ein Spielball der Verhältnisse.

Geschäftig eilt Polonius zum König und zur Königin; aber anstatt seine Tochter mitzunehmen, scheint er es vorerst für besser gehalten zu haben, die Majestäten über das Thema zu sondieren. Zunächst erwähnt er mit kluger Berechnung die Sache vor der Einführung der Gesandten; dann kommt er darauf zurück, macht aber eine lange Vorrede, wobei er den Eindruck beobachtet, den seine Mittheilungen hervorrufen, während er sie eine nach der andern vorbringt. Doch kennt das seiner Schuld sich bewußte Herrscherpaar zu genau die wahre Ursache von Hamlet's Geisteszerrüttung, als daß der König oder die Königin ihre Gedanken verrathen sollten, und abgesehen von einem Ausruf und einer ungeduldigen Frage von Seiten der Königin bringt Polonius seine Erzählung ungehindert zu Ende. Er hat, während er seine ursprüngliche Absicht änderte und Ophelia zurückließ, von ihr einen von Hamlet's Briefen bekommen, der wahrscheinlich schon vor dem Zusammentreffen mit dem Geiste geschrieben war, da sie selbst erzählt, daß der Prinz seitdem keinen Verkehr mit ihr unterhalten habe. Dieser Brief wurde ihm nur widerstrebend gegeben. Polonius sagt, er sei „aus schuldigem Gehorsam" ihm gezeigt, und wir können uns das Kreuzverhör ausmalen, dem er sie unterwarf, um „die Zeit, die Weis', den Ort" von des prinzlichen Liebhabers „Werben" herauszubringen. Die Königin glaubt nur halb, daß

Hamlet aus Liebe toll ist. „Es kann wohl sein“, sagt sie, „seh möglich“. Der König ist nur überaus froh, daß er Hamlet beob achten kann, wenn derselbe etwa ein Wort fallen läßt, das möglichei weise als Schlüssel zu seinem wahren Gemüthszustande diene kann. Polonius glaubt fest an die Wahrheit seiner Vermuthunger und so wird es denn verabredet, daß Ophelia mit Hamlet scheinba zufällig zusammentreffen soll, während der König und ihr Vate verborgen sind, wo sie Alles hören können, was gesproche wird. Ob Hamlet eine Vermuthung von diesen Dingen hat, wi später von seiner Sendung nach England, bleibt zweifelhaft; doc spielt er in der nächsten Scene zweimal auf Ophelia an, wenn e auch keinen Namen nennt. Man möchte fast vermuthen, er hal den ganzen Plan an der Korridorthüre belauscht, da er unmittelba darauf eintritt. Und was ist schließlich wahrscheinlicher, als da er in seinem damaligen Gemüthszustande die Schritte des Köni bewachte, um herauszubekommen, ob der Geist die Wahrheit spräcl oder nicht, und daß er in den angeführten Stellen seinerseits P lonius aushorchte, um zu erfahren, ob er recht gehört habe? W können hier einschalten, daß er in einer späteren Scene auftri den betenden Claudius beobachtend.

Und nun kommen wir zu einer That, in der wir ein Flecken in Ophelia's Charakter finden müssen: zu ihrem Bene men hinsichtlich der Zusammenkunft mit Hamlet, bei welch sie die Späher duldet, trotzdem sie weiß, er habe ihr Etw mitzutheilen. Halten wir Dies zusammen mit der Thatsache, da sie einen für sie allein bestimmten Brief zwischen dem Köni der Königin und Polonius von Hand zu Hand gehn ließ, müssen wir zu dem Schlusse kommen, daß ihre Liebe für d Prinzen, wenn vielleicht auch aufrichtig, doch nicht groß s Wir können sie nur damit entschuldigen, daß sie keine Ahnu von dem Hasse des Königs gegen Hamlet hatte, wodurch die Z sammenkunft zu einer Art Falle für den unglücklichen Prinz wurde. Wir müssen uns ferner erinnern, daß die Gewohnheit unb dingten Gehorsams, in welchem sie erzogen war, sie unfähig gemac hatte, die Wahrheit des Satzes zu begreifen und praktisch durc zuführen, des Satzes, daß, wenn wir die Kinderschuhe ausgetret haben, die Verantwortlichkeit für unsere Handlungen auf uns selb lastet, nicht auf den Personen, die uns vermöge ihres Einfluss zu ihnen vermocht haben.

Als Polixenes sich zu erkennen gibt und seines Sohnes Heira

untersagt, verhält Perdita sich schweigend; zurückhaltend ist sie wie Ophelia, und ihr Schmerz macht sich in den trotzigen Worten Luft: „Ich sagt' euch, was d'raus werden würde"; dann ruft sie mit Emphase: „Ich bin kein Zoll mehr Kön'gin, nein, die Schafe melkend wein' ich." Sie hat in einer Sache, die so weit außerhalb der Sphäre des gewohnten Alltagslebens liegt, keine Meinung, und giebt Alles verloren; aber — und hier finden wir einen bemerkenswerthen Unterschied zwischen ihr und Ophelia — als Florizel ihr Flucht aus Böhmen vorschlägt, da bittet sie Niemanden um Rath. Als Alles gut ging, erhielt sie die Einwilligung ihres Vaters, und nun steht sie tapfer zu ihrem Geliebten und ist bereit, ohne Furcht oder Bedenken ihm bis an der Welt Ende zu folgen. Sie besitzt noch die Kraft unabhängigen Urtheils, die man bei Ophelia künstlich unterdrückt hat und wählt den richtigen Weg, wenn sie vor die Wahl gestellt ist; aber in einer Sache, die außerhalb ihrer Alltagserfahrung liegt, einen Weg sich erst zu bahnen, ist ihr ebenso unmöglich, wie Ophelien, und wir fühlen, sie hätte unter andern Umständen ebenso werden können wie Diese. So aber ist sie voll hingebenden Vertrauens und ohne die grausam kalte Berechnung der großen Welt, die dasselbe erschüttern könnte, und sie folgt Florizel's Leitung, ohne zu fragen. Er plant die Entführung an Bord eines Schiffes — ein Plan, nicht ganz so unglaublich in jenen Tagen, wo man nach der andern Hemisphäre segelte, um das Unbekannte zu erforschen, als er es heute sein würde. Es ist aber Camillo, nicht sie, welcher ihn überredet, ein bestimmtes Ziel zu verfolgen und statt dessen nach Sizilien zu gehn; Perdita willigt in Alles ein und verkleidet sich folgsam, wie man sie angewiesen, indem sie alles Einzelne Denen überläßt, die, wie sie fühlt, mehr davon verstehen als sie. Sie mischt sich nur einmal in's Gespräch, um eine Behauptung zu widerlegen, welche ihrem reinen, keuschen Gemüthe falsch und gemein erscheint. Camillo, der alte Höfling, sagt:

Auch wißt ihr,
Glück ist allein das wahre Band der Liebe;
Mit ihrem frischen Roth verwandelt auch
Ihr Herz die Trübsal.
Perdita. Eines nur ist wahr;
Trübsal, denk' ich, besiegt die Wange wohl,
Doch dringt sie nicht in's Herz. (Wintermärchen Akt IV, Sc. 3).

Es ist recht charakteristisch, daß Perdita nie argwöhnt, Camillo

verfolge eigennützige Pläne, wenn er sie nach Sizilien schickt; denn es liegt eben nichts Mißtrauisches in ihrer Natur. Ebenso bezeichnend ist es, daß sie keinen Ausweg findet, da er sich falsch erweist. Als sie ihre wahre Abstammung kennen lernt, fehlen ihr die Worte, sie kann nur hören und weinen; sie findet auch keine als Hermione von ihrem Piedestal herabsteigt, um am Hofe und i ihres Gatten Herzen die alte Stellung wieder einzunehmen. Abe wir verlassen sie mit der Gewißheit, daß sie so glücklich sei, wi Ophelia's zweifelnde Seele nie hätte werden können, und daß Flo rizel ein holdes hingebendes Weib besitze, das wohl verstehn werd den Platz an seiner Seite auszufüllen; zugleich aber hoffen wir, da Schicksal möge nie unfreundlich genug sein, ihr die Zügel der Re gierung in die Hand zu drücken.

Sowohl der König als auch Polonius fühlen sich etwas unbe haglich wegen der Rolle, die sie Ophelien übertragen haben. S kennt ein solches Gefühl nicht: sie sucht ihre kleinen Andenke zusammen, um mit deren Rückgabe einen kleinen zärtlichen Stre zu provozieren, der mit einer Versöhnung, und, wie sie hofft, m ihrer Heirath enden werde.

Auf die Glückwünsche der Königin antwortet sie mit d glatten Höflichkeit einer Hofdame; sie verräth Nichts von ihre Gefühlen, sondern zeigt volle Selbstbeherrschung. Heiter trifft s mit Hamlet zusammen; sie freut sich wirklich, ihn noch einmal z sehen und zu sprechen; die zwei Monate der Trennung haben il zu lange geschienen.

Mein Prinz, wie geht es euch seit so viel Tagen?

Dann zeigt sie ihre kleinen Schätze. Seine Erklärung: „Nein, nicht ic ich gab euch niemals was“ wird von ihr als Weigerung ausgelegt, d Geschenke zurückzunehmen. Sie scheint ähnliche Worte erwartet u erwünscht zu haben, und begrüßt sie als den Beginn ihres Zwiste denn mit furchtloser Ruhe fährt sie fort zu sprechen, wie wir aus d Glätte und dem Ebenmaß der Zeilen ersehen — Eigenschaften, d nie vorhanden sind, wenn Ophelia sich fürchtet. Hamlet's Benehme in dieser Scene ist immer ein Streitpunkt zwischen Kommentatore und Schauspielern gewesen. Man hat sich gefragt, warum er Opheli so rauh und brüsk behandle: ob er den König und Polonius i ihrem Versteck bemerkte und so heftig auftrat, um sie zn täusche und wenn Das der Fall war, wann er sie bemerkte; manche Schau spieler haben sich gewöhnt, die Scene zu forcieren oder ein Ge berdenspiel einzuschalten, von dem im Text nirgend die Rede ist

um den Moment seiner Wahrnehmung anzudeuten. In der That ist diese Scene, so weit sie Hamlet betrifft, so unerklärlich, daß unsere oben erwähnte Annahme wohl die richtige sein kann; nicht, als ob sie alle Schwierigkeiten höbe, aber sie hat etwas mehr Wahrscheinlichkeit dem Texte nach als die anderen. Als er an der Korridorthüre stand, konnte er sehr wohl Polonius' Audienz ganz oder theilweise belauscht haben; die letzte Rede des alten Hofmannes kurz vor seinem Eintritt würde ihm das ganze Komplott und Ophelia's Antheil daran verrathen haben.

> Da will ich meine Tochter zu ihm lassen,
> Steht ihr mit mir dann hinter einem Teppich,
> Bemerkt den Hergang; wenn er sie nicht liebt,
> Und dadurch nicht um die Vernunft gekommen,
> So laßt mich nicht mehr Staatsbeamten sein,
> Laßt mich den Acker bau'n und Pferde halten. (Akt II, Sc. 2).

Als er dann einen seiner Briefe laut vor dem König und der Königin vorlesen hörte; als er sah, daß Ophelia ihren Vater von all' ihren Zusammenkünften, von all' seinen zärtlichen Liebesworten Mittheilung gemacht, nicht einmal vertraulich, sondern damit er es Claudius und Gertrud wieder erzähle, da mußte sie ihm, der Nichts von den näheren Umständen wußte, im Lichte einer gewissenlosen, berechnenden Person erscheinen, und in ihrer kürzlich eingetretenen Zurückhaltung mußte er einen Kunstgriff sehen, der seine Liebesleidenschaft vermehren sollte. Als er sie nun mit ihrem Gebetbuche allein fand, mußte er sofort zu dem Schluß kommen, daß jetzt das Komplot zur Ausführung gelangen solle; daß der königliche Späher und sein Minister irgendwo in Hörweite sich befänden; und daß sie, die er bisher verehrt, gleich der Königin von ihrer Höhe heruntergestiegen sei, weil sie sich als Lockmittel hergiebt, um ihn zur Förderung ihrer eignen Zwecke seinen Feinden zu verrathen. Jedes Wort, das sie aussprach, mußte ihn in seinem Glauben bestärken; war es zu verwundern, daß er sie hart und heftig anließ: „Ha, ha, seid ihr tugendhaft? Seid ihr schön? Wenn ihr tugendhaft und schön seid, muß eure Tugend keinen Verkehr mit eurer Schönheit pflegen.“ Bestürzt, verwirrt, erschreckt, weiß sie nicht, was sie sagen oder thun soll. Bei dem Hoffnungsstrahl: „Ich liebte euch einst“ möchte sie sich gern wieder an ihn anschmiegen mit den Worten: „In der That, mein Prinz, ihr machtet mich's glauben.“ Sein grausames Wort: „Ich liebte euch nicht“ vernichtet alle ihre Hoffnungen gründlich, und ihre Antwort: „Um so

mehr wurde ich betrogen“ ist eher ein schmerzlicher Aufschrei als eine wohlgesetzte Rede. Mehr und mehr erschrickt sie über Das, was sie für wahnwitzige Raserei hält; als sie erkennt, daß die Liebe, an die sie allmählich geglaubt und die sie angefangen, offen zu erwidern, ihr nicht mehr gehöre, da trägt ihre Angst den Sieg über ihre Geistesgegenwart davon, und wie Hamlet, um seinen Argwohn zu bestätigen, sie fragt: „Wo ist euer Vater?“ da vermag sie nur die offenbare Lüge hervorzustammeln: „Zu Hause, gnädiger Herr“. Mit Gebeten zum Himmel für seine Wiederherstellung läßt sie die Schmähungen über sich ergehen, die ihr gänzlich unverständlich bleiben, uns aber klar genug sind, bis bei seinem Abgang sie schmerzerfüllt ausruft, ohne der verborgenen Lauscher zu achten:

O welch' ein edler Geist ist hier zerstört!
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter: ganz, ganz hin!
Und ich der Frau'n elendeste uud ärmste,
Die seiner Schwüre Honig sog, ich sehe
Die edle hochgebietende Vernunft
Mißtönend wie verstimmte Glocken jetzt;
Dies hohe Bild, die Züge blüh'nder Jugend,
Durch Schwärmerei zerrüttet: weh mir, wehe!
Daß ich sah, was ich sah, und sehe was ich sehe!

Dies, die einzige Aeußerung ihrer Liebe, ist überaus rührend und schön. Sie ist kummervoll und schmerzbewegt, aber mehr um seinet- als um ihretwillen. Sie spricht kein Wort von Enttäuschung bei dem Zusammenbruch ihrer glänzenden Hoffnungen; nur die ungeheure Veränderung in ihm selbst zerreißt ihr das Herz. Aber es ist auffällig, daß fast ihre ganze Rede, so selbstlos sie auch ist, auf seine äußeren Eigenschaften Bezug nimmt, auf seine Schönheit und Anmuth, auf seine hohe Stellung und glänzende Zukunft, auf seine Tapferkeit und seine Bildung, seine kluge Rede und den bestechenden Eindruck, den er auf Andere gemacht hat; nicht auf sein liebenswerthes Gemüth, nicht auf seinen herrlichen Verstand. Das beweist uns, daß ihre Liebe die romantische, phantastische Neigung eines sehr jungen Mädchens gewesen, das nur aus den äußerlichen Talenten und Eigenschaften des Mannes sich einen Idealgeliebten konstruiert. Möglich auch, daß nach der Erziehung, die Polonius ihr gegeben (der ja seinem Sohn nur empfehlen konnte, seine Musik fleißig zu treiben), sie noch nicht gelernt hatte, die edleren Eigen-

:haften der Menschen, mit denen sie in Berührung kam, zu be-
chten und zu schätzen. Vergessen wir auch nicht zum Beweise
ıfür, was für eine kalte Natur sie ist, der die Selbstbeherrschung
ır Gewohnheit geworden, daß sie trotz ihres aufrichtig tiefen
:hmerzes ihren Kummer in passende Worte zu kleiden, ihn bereits
ı weit zu ermessen vermag, daß sie ihn schildern kann. Die
idenschaftliche Natur Julien's sucht bei der Nachricht von Tybalt's
od und Romeo's Verbannung in Himmel und Erde nach Worten
ıd Bildern, um ihrem Schmerze Luft zu machen, findet sie jedoch
le zu schwach, um denselben gebührend ausdrücken zu können.
phelia steht in Trauer versunken, während Polonius und der König
it einander reden. Der Letztere, den seine Furcht scharfäugig
ıcht, sieht deutlich, daß Hamlet Etwas in seinem Gemüth mit
:h herumträgt; Polonius aber hält hartnäckig an der Idee fest,
ıß unerwiderte Liebe seine geistige Verirrung verursacht habe;
kann die Hoffnung einer Rangerhöhung, wie sie Hamlet's Hei-
th mit Ophelia herbeiführen würde, nicht aufgeben. Als er sieht,
:e seine Tochter ihrem Schmerze nachhängt und Nichts bemerkt
n dem, was um sie her vorgeht, weckt er sie aus ihrer Theil-
ıhmlosigkeit mit den Worten: „Nun, Ophelia, ihr braucht uns
:ht zu melden, was der Prinz gesagt; wir hörten Alles“, und dann
richt er weiter zu Claudius, als ob sie nach seiner Meinung noch
jung sei, daß es Nichts schaden könne, private Angelegenheiten
r ihr zu besprechen, oder vielleicht, weil er auf ihre erprobte
:wohnheit absoluten Schweigens baut. So hört sie denn den Plan,
ımlet nach England zu senden, und die bedeutungsvollen Worte,
:t der sein Oheim die Scene schließt: „Wahnsinn bei Großen
ırf nicht ohne Wache gehn.“

Während noch die unheildrohenden Worte des Königs in ihren
ıren nachtönen, und bevor sie Zeit gehabt hat, sich von dem
:hlag zu erholen, welchen die stürmische und schmerzliche Be-
gnung mit Hamlet ihrer schreckhaften Natur hat versetzen müssen,
ird Ophelia mit dem übrigen Hof zu dem Spiel geladen, das der
:inz angeregt hat. So ruhig und gefaßt sie scheint, mußte doch
en wegen ihrer äußerlichen Selbstbeherrschung die gehabte Er-
gung nur um so nachhaltiger auf ihre Nerven wirken. Sie hat
e erste Kunde von der Gefahr, in der ihr Geliebter schwebt, er-
lten, und Erinnerungen an ein unbestimmtes Hofgeschwätz, an
elsagende Blicke und Worte, die sie seiner Zeit unbeachtet ließ,
e ihr aber jetzt bedeutungsvoll und wichtig scheinen, wirbeln ihr

durch den Sinn. Ihr Benehmen erleidet einen vollständigen Wandel. Den ganzen schrecklichen Abend über versucht sie in recht schwacher und ungeschickter Weise, wie Jemand, der an solche Thätigkeit, oder vielmehr an selbständiges Handeln überhaupt nicht gewöhnt ist, ihren armen wahnwitzigen Liebhaber — denn dafür hält sie ihn — zu schützen und zu bewachen. Hamlet hat darauf bestanden, neben ihr zu sitzen, damit er um so leichter den König und die Königin beobachten kann. Die schlüpfrigen Worte, die er zu ihr spricht, faßt sie als Aeußerungen seines Wahnwitzes auf, und wehrt sie ruhig und geduldig ab, in jener leichten gewandten Weise, auf welche eine junge Dame eine unangenehme Bemerkung übergeht. Als er aber von der übereilten Heirath seiner Mutter spricht, versucht sie plötzlich, ihm Einhalt zu thun, wenn auch mit wenig Takt und ohne Erfolg: „Nein, vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz". Er fährt in seiner gefährlichen Redeweise fort, bis zum Eintritt der Schauspieler; und da es ihr nicht gelungen ist, ihn zum Schweigen zu bringen, will sie auch nicht durch eine Erwiderung die Aufmerksamkeit auf ihn ziehen. Ihre Frage, als die Pantomime vorüber ist: „Was bedeutet Dies, mein Prinz?" giebt ihm Gelegenheit zu antworten: „Ei, Das ist spitzbübische Munkelei; es bedeutet Unheil". Und wieder versucht sie unruhig, die Unterhaltung auf ein anderes Gebiet zu lenken: „Vielleicht, daß diese Vorstellung den Inhalt des Stückes anzeigt." Er aber geht wieder zu dem früheren Thema über, indem er auf ihre scheinbare Untreue ihm gegenüber spöttisch anspielt, bis er von dem Beginn des Stückes unterbrochen wird. Wieder führt er einen Hieb auf Gertrud, als er von dem Treuegelöbniß der Königin im Schauspiel sagt: „Wenn sie es nun brechen sollte —". Ophelia antwortet nicht darauf, da sie hofft, daß es unbeachtet bleiben werde; er aber fährt fort, zuerst den König und die Königin, dann Ophelia selbst anzugreifen. Sie, die ganz unschuldig an seiner „Methode in diesem Wahnsinn" ist und Alle mit unsagbarer Angst beobachtet, ist machtlos, ihren unglücklichen Liebhaber zurück zu halten; da, als der König im Schauspiel vergiftet ist, bricht Hamlet in die wilden Worte aus: „Er vergiftet ihn im Garten um sein Reich. Sein Name ist Gonzago. Die Geschichte ist vorhanden, und in auserlesenem Italienisch geschrieben. Ihr werdet gleich sehen, wie der Mörder die Liebe von Gonzago's Gemahlin gewinnt", und nun ringt sich von Ophelia's Lippen der Schrei: „Der König steht auf."

Wir werden zu dieser Annahme durch zwei Zeilen veranlaßt,

velche beide in unserer Bühnenausgabe des Hamlet fehlen. Die ine ist die, mit welcher Polonius nach der Zusammenkunft seiner 'ochter mit Hamlet sich von dem König zu ihr wendet und sie us ihrer gedrückten Stimmung aufschreckt. Warum spricht er so? Varum sollte Ophelia nicht nach ihrem Selbstgespräch abgehn, rie sie es bei den heutigen Aufführungen des Stückes thut? Das st, um im Bühnenjargon zu reden, ein besserer Abgang für sie, als renn sie erst später mit dem König und ihrem Vater sich entfernt, achdem sie Nichts gethan und gesprochen hat. Je mehr wir uns ber in das Studium Shakespeare's vertiefen, desto mehr überzeugen rir uns, daß er nie ohne guten und ausreichenden Grund einer cene oder einem Charakter eine Nüance giebt oder nimmt. Der rund zu jener Zeile muß deshalb der sein, daß Ophelia des Königs unkle Drohung und den Plan von Hamlet's Sendung nach England ören soll, wenn sie auch mit charakteristischem Schweigen Nichts azu sagt. Dann kommt am Ende der Schauspielscene der Ruf: „Der König steht auf", der gleichfalls in unserer Bühnenausgabe estrichen ist, der aber gewissermaßen als der Höhepunkt der Scene nzusehen ist; er sagt den Zuhörern, daß des Prinzen Absicht er-eicht worden sei, und daß der königliche Verbrecher durch seine lötzliche unwillkürliche Bewegung seine Schuld verrathen habe. Daß der Ruf grade von der zurückhaltenden und stillen Ophelia usgeht, bedeutet, daß sie das Unbehagen des königlichen Paares vährend des ganzen Schauspiels nicht nur gesehen und beobachtet at, sondern auch, daß sie das mit einer Angst, einer Nerven-pannung gethan habe, die ihr schließlich jenen Ruf entlocken, ls sie die plötzliche Wuth von ihres Geliebten Todfeind wahr-immt. In ihrer gewöhnlichen Gemüthsverfassung würde Ophelia, elbst wenn sie Alles gesehen hätte, Nichts gesagt haben; eine Er-lärung für ihre Worte liegt also nur in ihrer Kenntniß von der em Prinzen drohenden Gefahr und in dem daraus resultierenden Vechsel ihres Benehmens in der voraufgehenden Scene.

Wir wenden uns jetzt für wenige Augenblicke dem Charakter liranda's zu. Die äußeren Eigenschaften ihrer Natur stimmen n der That mit vielen Ophelia's überein; sie ist bescheiden, anft und freundlich von Gemüth und Wesen, gehorsam und oll liebender Verehrung für ihren großen Vater; aber damit t auch die Aehnlichkeit zu Ende, und je mehr wir in den harakter Miranda's eindringen, einen desto größeren Unterschied wischen ihr und der unglücklichen Geliebten des Dänenprinzen

werden wir wahrnehmen. Ihre edleren und thatkräftigeren Tugenden sind noch in der Knospe, theils wegen ihres einsamen Lebens und ihrer großen Jugend, die ihrer Entwickelung hinderlich gewesen, theils wegen ihres vollständigen Mangels an Eitelkeit und in Folge dessen auch an Selbstvertrauen; aber im Laufe des Stücks sehen wir genug, um überzeugt zu sein, daß sie sich zu einem echten Weibe entwickeln wird. Das Bemerkenswertheste in ihrem Charakter ist ihre lebendige Theilnahme, die sich sofort in thätige Hilfe umzusetzen sucht. Ophelia härmt sich um Hamlet, nicht mit ihm; wenn sie ihn auch auf ihre Weise liebt, so muß die Gefahr, in der er schwebt, ihr doch erst deutlich gezeigt werden, ehe sie sie merkt; und auch dann besitzt sie weder Energie noch Erfindungsgabe, um sie von ihm abzuwenden. Miranda's erste Worte sind eine eifrige, thränenreiche Verwendung für die schiffbrüchigen Seeleute, die sie gar Nichts angehn; und sie beruhigt sich nicht eher, als bis sie die ausdrückliche Versicherung erhält, daß keinem lebenden Wesen auf dem Schiffe ein Haar gekrümmt werden solle. Erst dann kann sie auf ihre eigne und ihres Vaters Geschichte hören. Sie besitzt keine kleinliche Neugierde, denn sie scheint schon lange gewußt zu haben, daß ihr Leben kein gewöhnliches ist; dennoch hat sie ruhig gewartet, bis ihr Vater zu gelegener Zeit ihr Alles mittheilen würde; sie hat nicht einmal versucht darüber nachzudenken, so groß ist das Vertrauen, das sie Prospero entgegenbringt. Wie verschieden von Ophelia, welche ihren Vater trotz ihrer Liebe zu ihm fürchtet und welche nicht wagt, sich bei ihm Raths zu erholen! Miranda gehorcht Prospero unbedingt und spricht mit großer Ehrerbietung zu ihm: „Allerdings, Herr, ich kann's" — „O lieber Herr, ich thu's." Aber ihre Liebe artet nie in Furcht aus, obwohl sie weiß, daß er ein Zauberer ist; und da sie von der sorgfältigen Pflege hört, die er ihr während ihrer ersten Lebensjahre hat zu Theil werden lassen, ist es innige Zuneigung eben so gut wie Bedauern, was sie zu dem Ausruf veranlaßt:

> O wie das Herz mir blutet, wenn ich denke,
> Wie viel Beschwer ich damals euch gemacht,
> Wovon ich Nichts mehr weiß! (Akt I, Sc. 2).

Er hat ihr eine gediegene Erziehung gegeben, denn sie spricht von Vielem, was sie nach ihren Lebenserfahrungen auf der Insel nicht hätte wissen können, und Prospero sagt:

Und hier
Hab' ich, dein Meister, weiter dich gebracht,
Als andere Fürsten können, bei mehr Muße
Zu eitler Lust und minder treuen Lehrern.

r sie aber fragt, ob sie sich an irgend Etwas aus ihrem früheren ı vor der Ankunft auf der Insel erinnere, zeigt ihre Antwort von Natur klaren und zugleich hoch entwickelten Verstand, e die bloße Thatsache allein andeutet, ohne ihre Phantasie n zu lassen:

'8 ist weit weg,
Und eher wie ein Traum als wie Gewißheit,
Die mein Gedächtniß aussagt. Hatt' ich nicht
Vier bis fünf Frauen einst zu meiner Wartung?

ıero's Unglück ist hauptsächlich durch seine übergroße Neigung Grübeln und Studieren verursacht worden. Während seiner n Verbannung hat er vertrauensvoll auf den Augenblick ge- ;t, wo sein Stern wieder im Aufsteigen begriffen sein würde. r also stets ein Leben am Hofe für seine Tochter ersehnte, r sie sorgfältig erzogen, damit sie seine Fehler vermeide, auf n Füßen stehn und selbständig urtheilen lerne. So sehen wie sie plötzlich versucht, Ferdinand vor ihres Vaters Unge- gkeit in Schutz zu nehmen; aber in holdem Eifer, sowohl um theuren Vater zu vertheidigen, als auch um ihren Geliebten östen, wendet sie sich wieder zu Ferdinand:

Seid getrost!
Mein Vater, Herr, ist besserer Natur,
Als seine Red' ihn zeigt; was er jetzt that,
Ist ungewohnt von ihm.

ersten Blick hat sie sich in Ferdinand verliebt, ebenso er in lurchgeistigte Schönheit, ganz wie es Prospero gehofft, weil ch jede Schwierigkeit bei der zukünftigen Gestaltung der icke Mailands umgangen würde. Mit welcher Festigkeit und n Bescheidenheit antwortet sie ihrem Vater, als er sagt:

Mit den meisten Männern
Verglichen, ist er nur ein Caliban,
Sie Engel gegen ihn.

ında: So hat in Demuth
Mein Herz gewählt: Ich hege keinen Ehrgeiz,
Einen schönern Mann zu sehn. (Akt I, Sc. 2).

ıktiv sagt sie sich, daß ihr Schicksal sich erfüllt hat, und sie dem Zorn des Zauberers trotzen, bescheiden und ehrerbietig,

aber fest. Ihrer jungen Liebe giebt sie offen und fast unbewußt Ausdruck, wie es nur das Kind der wüsten Insel kann. Selbst Perdita ist verschämt in ihrer Zuneigung; an keuscher Zartheit nimmt es aber die nächste Scene mit Ferdinand vielleicht mit allen Liebesscenen bei Shakespeare auf. Um ihre Liebe für einander tiefer und wahrer zu machen, hat Prospero den Prinzen mit übertriebener Unfreundlichkeit und Härte behandelt und damit auf seiner Tochter Mitgefühl spekuliert. Aufgeregt und beschämt über die Ungerechtigkeit ihres sonst so redlichen Vaters stiehlt sie sich hinweg, als sie ihn über seinen Büchern wähnt, um den Unglücklichen zu trösten — ganz wie ihr Vater es beabsichtigt und gewünscht hatte; und nun, da sie einmal ihren Entschluß gefaßt hat, bleibt sie demselben mit echt weiblicher Standhaftigkeit treu. Welcher Gegensatz zu Ophelia, die sich nicht nur bei weltklug-verständigem Zureden von Hamlet zurückzieht, sondern die es ruhig geschehen läßt, ja sogar selbst dabei hilft, daß er ausspioniert und behorcht wird! Miranda kann mehr thun als bloß bedauern; sie ist mit thätiger Hilfe schnell bei der Hand und würde selbst die schweren Klötze tragen, wenn Ferdinand es zuließe. Die Erklärung ihrer Liebe ist viel wärmer und tiefer als die Perdita's oder Ophelia's, und überaus charakteristisch in ihrer holden Demuth und Hilflosigkeit, wie in ihrer keuschen Würde. Ferdinand sagt zu ihr: „Warum weint ihr?“ und sie antwortet:

Um meinen Unwerth, daß ich nicht darf bieten,
Was ich zu geben wünsche; noch viel minder,
Wonach ich todt mich sehnen würde, nehmen.
Doch das heißt Tändeln, und je mehr es sucht,
Sich zu verbergen, um so mehr erscheint's
In seiner ganzen Macht. Fort, blöde Schlauheit!
Führ' du das Wort mir, schlichte, heil'ge Unschuld!
Ich bin eu'r Weib, wenn ihr mich haben wollt,
Sonst sterb' ich eure Magd; ihr könnt mir's weigern,
Gefährtin euch zu sein; doch Dienerin
Will ich euch sein, ihr wollet oder nicht. (Akt III, Sc. 1).

Als Kind hätte Portia diese entzückenden Worte sprechen können. Aber trotz all' ihrer Sanftmuth scheint Miranda des Tages zu harren, wo sie an Ferdinand's Seite allen Stürmen des Lebens trotzen wird; denn sie antwortet mit einem Wortspiel:

Ja, um ein Dutzend Königreiche würdet
Ihr hadern, und ich nennt' es ehrlich Spiel. (Akt V, Sc. 1).

Weib will seine Gehilfin sein, eine Königin mit echt könig- Sinn.

is jetzt haben wir Ophelia als eine scheue, stille Maid kennen t, die die Einsamkeit aufsucht und viel über die Hauptereig- ihres Lebens nachgrübelt. Das kann natürlich ihr Gemüth kräftigen, noch im Gleichgewichte erhalten, da sie ja fast wie stark auch ihre Gefühle sind, sich Zwang anthut und selten Ausdruck verleiht, so daß die in ihrem Innern zurück- enen Empfindungen auf Hirn und Nerven wirken müssen. r nehmen wir bei ihr eine übermäßige Furchtsamkeit wahr, urückschrecken vor jedem unangenehmen Wort oder Auf- wie wir das oft bei Menschen finden, welche Anlage zum sinn besitzen. Sie hat eben drei Scenen erlebt, von denen für sich allein genügend war, um auch Personen von rer Geistes- und Charakterstärke aufs Tiefste zu erschüttern: et's Besuch bei ihr in ihres Vaters Hause; ihr Zusammen- n mit ihm im Königspalast und den Auftritt während des spiels. Darauf muß sie die Nacht in größter Angst und he verbracht haben, während Polonius, den sie innig liebte, m Schlosse blieb, um, wie sie sehr wohl wußte, von Neuem Spion zu spielen, Hamlet gegenüber, dessen Heftigkeit sie er- ckt hatte und für dessen Sicherheit sie bangte. Was Wunder daß sie bei der Schreckenskunde von ihres Vaters Ermor- den Verstand verlor; sie konnte es nicht glauben, daß das e, friedliche Gesicht einem Todten angehöre, und war die Ur- großer Aufregung bei dem beschleunigten Begräbniß dadurch, sie nicht zugeben wollte, daß man ihn in die kalte Erde lege. r nächsten Scene spielt sie entsetzt darauf an: „wenn ich e, daß sie ihn in den kalten Boden gelegt haben!“ Das arme scheint in keiner Weise gefährlich und unruhig zu sein, und äßt sie ungehindert in Helsingör und Umgegend herumwandern. Dann sehen wir sie wieder in Gegenwart der Königin, der efolgt ist, und von der sie sich nicht hat abweisen lassen. hören, welch innige Liebe sie ihrem strengen, alten Vater genbringt; der Kummer über seinen Tod geht ihr vielleicht als der Verlust ihres Geliebten; denn wenn sie auch be- ig von Beiden spricht, so sind doch die Hindeutungen auf Vater bei weitem eindrucksvoller und rührender. Erst jetzt wir jedoch, wie sehr die auf Hamlet bezüglichen Worte des es und Polonius in ihrem Geist Wurzel gefaßt haben, Worte,

die allerdings durch sein Benehmen bei den letzten beiden Malen ihres Zusammenseins aufs Nachhaltigste verstärkt sein mußten. Sie scheinen sie thatsächlich Gespenstern gleich zu verfolgen, ein Zeichen dafür, wie viel sie darüber nachgedacht haben muß. Sie sagt, „sie höre, die Welt sei schlimm, und ächzt, und schlägt die Brust“, und ihr erstes Liedchen handelt von einem verkleideten Liebhaber. Dasselbe geht aber sofort in eine Klage über ihren Vater über, und sie gedenkt aller unbedeutenden Einzelheiten seines Begräbnisses. Als der König aber zu ihr spricht, verschwinden die unheimlichen Wahngebilde, und sie antwortet mit anmuthiger Höflichkeit: „Gottes Lohn, recht gut“, Weltdame trotz ihres Wahnsinns. Dann flüstert sie geheimnißvoll: „Sie sagen, die Eule war eines Bäckers Tochter. Ach, Herr! wir wissen wohl, was wir sind, aber nicht, was wir werden können;“ — gerade als ob sie bei Betrachtung der thatsächlichen Ereignisse in Hamlet's Leben erkannt habe, daß viel Trübes hätte vermieden werden können, wenn sie tapfer genug gewesen wäre, zu ihm zu stehn, und als ob sie sich Gewissensbisse mache und sich verdammt vorkomme wie das Eulenweib, das unserm Heiland zu helfen sich weigerte. Jedoch haftet kein Gedanke lange in ihrem armen Hirn; sogleich verschwimmt wieder Alles in dem höflichen Wunsch: „Gott segne euch die Mahlzeit.“

Bei der Betrachtung dieser Scenen müssen wir uns stets Horatio's Schilderung der armen Wahnsinnigen gegenwärtig halten, welche „verworren spricht, mit halbem Sinne nur“; ferner auch, daß wie in der Rede von der Eule, das Centrum ihrer Gedanken, wenn wir es so nennen dürfen, sich fortwährend verschiebt. Irgend ein nebensächliches Thema, entweder Etwas, was ihr bei dem Anblick der Person, zu der sie spricht, einfällt, oder eine vorübergehende Erinnerung anderer Art, wird zum Hauptgedanken, da sie die Fähigkeit verloren hat, ihr Denken zu konzentrieren. Nun möchte sie ihre Meinung deutlicher machen, da sie sieht, der König hat sie nicht verstanden; aber wieder verliert sie den Faden und geht unvermittelt zu dem lustigen Liedchen über: „Auf Morgen ist Sankt Valentinstag“. Durch die Zeilen hindurch klingt die Idee von der Schwachheit des Weibes und der Falschheit des Mannes, ein Gedanke, der ihr während der letzten Monate so nachdrücklich zum Bewußtsein gekommen ist. Dann verfällt sie in Pathos: „Ich hoffe, Alles wird gut gehn“, dann kommt das unendlich traurige: „Wir müssen geduldig sein“: so spricht ein Herz, das keine thatkräftigen

Schritte zu seiner Befreiung und Rettung zu unternehmen im Stande ist. Mit der Drohung, daß ihr Bruder von der Behandlung ihres Vaters unterrichtet werden solle, wendet sie sich zum Gehn. Aber der Ruf nach ihrem Wagen giebt ihr wieder neue Ideen ein; sie bildet sich ein, eine der Hoffestlichkeiten zu verlassen, an denen sie so oft in den nämlichen Räumen im vollen Glanze ihrer Schönheit Theil genommen hat; sie hat das Gefühl, als wenn sie Etwas vergessen habe, wendet sich um und sagt „Gute Nacht", und entfernt sich mit freundlichen Geberden und anmuthigem Lächeln. Sie bietet ihrem Bruder einen schrecklichen Anblick, als sie mit Blumen beladen zurückkehrt und ihn nicht erkennt. Nun ist die böse Heirath zwischen Claudius und Gertrud der Mittelpunkt ihrer Gedanken, wie wir an den Blumen sehen, die sie ihnen giebt; desgleichen ihres Vaters Tod, wie wir an denen erkennen, die sie Laertes reicht: Die verwelkten Veilchen, die Symbole der Treue, faßt sie als ihrem Vater gehörig auf, den sie ohne Zweifel mit kindlichem Stolz als ein Muster unwandelbarer Loyalität betrachtete. Dann wandern ihre Gedanken zu Hamlet zurück; doch Laertes' schmerzerfüllte Züge, als sie das Liedchen von „Traut lieb Fränzel" trällert, rufen wieder ihre Schwermuth wach. Die zärtlichen Worte wandeln sich in ein herzzerreißendes Klagelied, dann in ein Gebet für alle Christenseelen, wobei sie wohl wehmüthig Dessen gedenkt, der mehr noch als ihr Vater Beistand brauchte; und mit einem Segenswunsch für alle Anwesenden entschwindet sie unsern Blicken auf immer.

Viel ist über diese Schlußscene geschrieben worden, in Bezug auf die Frage, ob Ophelia jungfräulich rein gewesen sei oder nicht. Daß sie selbst ein Lied sang wie: „Auf Morgen ist Sankt Valentin's Tag", Das erklärt sich leicht, nicht nur durch die Warnungen ihrer Angehörigen, die das arme Kind nur wiederholt, sondern auch durch die wohlbekannte Thatsache, daß im Wahnsinn grade Das gesungen und gesprochen wird, was den bemitleidenswerthen Kranken am Fernsten gelegen haben würde, so lange sie bei Sinnen waren. Daß sie ein solches Lied irgend einmal gehört hat, erklärt sich aus den Sitten zu Elisabeth's Zeit, welche rückhaltlose Anspielungen auf Dinge duldeten, die man heute geflissentlich ignoriert. Diese Strophen und Hamlet's Worte in der Schauspielscene sind das Einzige, was gegen sie spricht, und auch die letzteren finden ihre genügende Erklärung, wenn wir bedenken, daß er sich damals in dem festen Glauben befand, daß sie den Oheim zu seinem Vorgehn gegen ihn aufreize. Die

warnenden Worte des Laertes und Polonius sind der Art, wie sie unter den obwaltenden Umständen in einem freimüthigen Zeitalter jedem Mädchen von rauhen Männern gesagt werden würden. Ihre eignen Worte und Handlungen kennzeichnen sie alle als ein reines, holdes Geschöpf mit keuschem Gemüth und feinen Sitten. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß es Shakespeare's Art und Weise wenig entspräche, solch ein Mädchen wie Ophelia schön, gut und lieblich zu schildern, und sie zuletzt, grade dann, wenn sie die Sympathien der Hörer am Nöthigsten braucht, von ihrem hohen Piedestal in den Koth herab zu ziehen. Gewiß hat er gute und schlechte Männer und Frauen mit aller Objektivität geschildert; doch haßt er die Sünde selbst mit dem Haß eines geistig durch und durch gesunden Gemüthes, und nie verleitet er uns, mit dem Unglück des Lasters zu sympathisieren. Ferner müssen wir bedenken, daß in jener Zeit harmlose Verrückte mit den Ihrigen zusammen leben und frei in den Dörfern und Städten herumwandern durften, so daß ein englisches Publikum von dazumal eine gespielte Wahnsinnsscene besser verstehn mußte als ein modernes, und keine Erklärungen brauchte bei Punkten, die uns jetzt dunkel sind.

Alles in Allem besitzt das arme Kind eine genügend große Zahl von Fehlern, wie jedes andere menschliche Geschöpf. Sie verfügt zwar über eine große Zahl von passiven Tugenden, welche so werthvoll sind, weil sie zu ihrer vollen Entwicklung vollkommene Selbstbeherrschung verlangen, und welche einen nothwendigen Bestandtheil jedes edlen weiblichen Charakters bilden. So besitzt sie Gehorsam gegen legitime Autorität, wie sie sich in ihrem Vater verkörpert, Sanftmuth, Geduld und Unschuld; und wenn auch persönlicher Muth ihr abgeht, so hat sie zum Mindesten die wesentlich weibliche Tugend des stillen Duldens. Dagegen finden wir bei ihr einen vollständigen Mangel all jener aktiven Tugenden, die dem Weibe zur eignen Führung ihres Lebens unumgänglich nothwendig, aber in einem wirklich starken Charakter erst dann wahrzunehmen sind, wenn der Augenblick da ist, wo sie in Thätigkeit zu treten haben. Bei all ihrer Fähigkeit zu dulden hat sie keinen Muth; bei all ihrer Selbstbeherrschung keine Geistesgegenwart; sie kann eine liebenswürdige, anschmiegende Zärtlichkeit gewähren, aber keine große hingebende Liebe; und wenn sie auch unbedingten kindlichen Gehorsam zeigt, so fehlt ihr doch das Unterscheidungsvermögen, um zu sehen, wo ihre Pflicht gegen den Vater endet, und die gegen den Geliebten beginnt; wir

fühlen, daß ihr Charakter nur ein einseitiger, unentschiedener ist. Sie begeht keine Sünde mit Ueberlegung; aber das Böse, das sie thut und aus dem alles Andere als Konsequenz sich ergiebt, ist eben dieser Mangel an Entschiedenheit.

Doch wollen wir sie darum nicht schelten, oder doch, wenn wir es thun, nur sanft und leise. Perdita's Erziehung hat Diese gelehrt, auf eignen Füßen zu stehn, wenigstens bis zu einem gewissen Grade; Miranda besitzt die Kraft dazu sowohl von Natur als durch Erziehung: Ophelia besitzt sie von keiner Seite her; ihr Leben ist das einer geknechteten Natur gewesen, und ihre Tugenden und Fehler sind die einer solchen. Bis zu einem gewissen Grade ist sie ein Weltkind; aber vielleicht ist es berechtigt gewesen, daß da, wo Alle, mit denen Hamlet umgeht, bis auf Einen echt menschlich unvollkommen sind, auch das Weib, das er liebte, zwar gut an sich, aber doch von dem Hauche der Welt angesteckt sein sollte. Was sie geirrt, Das hat sie schwer gebüßt, und wir erweisen ihr nur Gerechtigkeit, wenn wir von den „unvollständigen Feierlichkeiten“ bei ihrem Begräbniß uns abwenden mit einem Seufzer für „die arme Ophelia!“

Das weibliche Schönheitsideal
in der älteren englischen Dichtung, besonders bei Shakespeare.

Von

Th. Vatke.

In Shakespeare's *Antony and Cleopatra* erkundigt sich die eifersüchtige Cleopatra bei dem Boten mit hastiger Neugier nach dem Aeußern ihrer Rivalin, der edlen Fulvia:

Cleop. *Her hair what colour?*
Mes. *Brown, madam; and her forehead*
As low as she would wish it. (III, 3.)

Das braune Haar aber und die niedrige Stirn — welche letztere den weiblichen Schönheiten des Alterthums eigenthümlich ist — galt in Shakespeare's Zeit[1]), und im Mittelalter überhaupt, für unschön.

Wir führen als fernere Beläge bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen auf:

Her eyes are grey as glass, and so are mine;
Aye, but her forehead's low, and mine's as high.
Two Gentlemen of V.. IV, 3.

Und Falstaff sagt schmeichelnd zu seiner gestrengen Wirthin, Mrs. Ford:

Thou hast the right arched beauty of the brow, that becomes the ship-tire, the tire-valiant, or any tire of Venetian admittance.
Merry Wives III, 3.

Das heißt: Du hast eine dem hohen venetianischen Kopfputz entsprechend hohe Stirn.

---

[1]) Vergl. *Forehead high* in Nares *Glossary.*

rs. Ford aber erwidert mit kleinbürgerlicher Bescheidenheit:

A plain kerchief, Sir John; my brows become nothing else; nor that well neither.

as Kopftuch nämlich verhüllt die Stirn und läßt die Höhe der-elben nicht zur Geltung kommen.

Die niedrige Stirn aber wird geradezu als Zeichen niedren eistes angesehen:

We shall lose our time,
And all be turn'd to barnacles, or apes
With foreheads villainous low. Tempest IV, I.

Die hohe Stirn dagegen, welche zugleich die breite zu sein pflegt, ird an Frauen ferner gerühmt:

For this is handsomeness, this that draws us,
Body and bones; Oh, what a mounted forehead,
What eyes and lips, what every thing about her.
Beaum. and Fletcher, *Mons. Thomas* I, 1.

Und bei Spenser, *Fairie Queen*, II, 3, 24:

Her yvorie forehead, full of bounty brave,
Like a broad table did itself dispread,
For love his lofty triumphs to engrave,
And write the battles of his great godhead.

Aehnlich schildert Philip Sidney (Book I, p. 59) die schöne 'arthenia:

For her great gray eye, which might seeme full of her own beautie; a large and exceedingly faire forehead, with all the rest of her face and bodie, cast in the mould of noblenesse, was yet so attired etc. (bei Nares *Glossary*).

Ferner bei Beaumont und Fletcher:

True complexion
If it be red and white, a forehead high. (*Woman Hater* III, 1.)

Ein jüngerer Zeitgenosse Shakespeare's, Robert Herrick, sagt n der *Description of a Woman*:

Her forehead smooth, full polish'd, bright and high,
Bears in itself a gracefull Majesty.
In *Wit's Recreations* (1640.)

Die Schönheit der gewölbten Stirn rühmt ferner John Skelton 1460—1529) in *Phyllyp Sparrowe:*

Her eyen gray and stepe
Causeth myne hert to lepe;
With her browes bent
She may well represent
Faire Lucrece, as I wene.

Wir gehn noch weiter zurück auf den unsterblichen Vater der englischen Dichtung, auf Chaucer. Dieser rühmt von seiner Nonne, Priorin:

Hire nose tretys; hire eyen greye as glas;
Hire mouth ful smal, and therto softe and reed
But sikerly sche hadde a fair forheed:
It was almost a spanne broad, I trowe. (*Prologue* 155).

Diese breite Stirn rühmt auch an der *Dame Nature*, also an einer allegorischen Person, der von Chaucer erwähnte Alanus ab Insulis (Alain de l'Ile[?]), *De Planctu Naturae*, im 13. Jahrhundert: Frons in amplam evagata planitiem. Aus der altfranzösischen Literatur steht uns zu Gebote die Schilderung der schönen *Floripas* im *Fierabras* (12.—13. Jahrhundert), v. 2013:

Atant es Floripas, la fille l'amiré,
La plus gentil puciele dont onques fu parlé.
De la soie faiture vous dirai verité:
Moult par ot gent le cors, escevi et molé,
La car ot tenre et blance comme flours en esté,
La face vermellete comme rose de pré,
La bouce petite, et li dent sont seré,
Ki plus estoient blanc k'ivoire replané.
Les levres ot grossetes, dou rouge i ot assés,
Le nés ot bien seant, le front bel et plané,
Les ex vairs et rians plus d'un faucon mué;[1]
Basse avoit le hancete et deugié (délicat) la costé.

Die hohe Stirn nun pflegt — wie bemerkt — zugleich die gewölbte zu sein. Und diese „gewölbte Stirn" wird von Jak. Burckhardt[2]) als das speziell mittelalterliche Ideal bezeichnet,

[1]) Die Augen braun nach Falkenart.

[2]) Burckhardt, *Cultur der Renaissance in Italien*, S. 272: In seinem *Ameto* schildert er (Boccaccio) eine Blonde und eine Braune, ungefähr wie ein Maler sie hundert Jahre später würde gemalt haben — denn auch hier geht die Bildung der Kunst lange voran. Bei der Braunen (oder eigentlich nur weniger Blonden) erscheinen schon einige Züge, die wir klassisch nennen würden: in seinen Worten '*la spaziosa testa e distesa*', liegt die Ahnung großer Formen, die über das Niedliche hinausgehn; die Augenbrauen bilden nicht mehr wie beim Ideal der Byzantiner zwei Bogen, sondern zusammen eine geschwungene Linie; die Nase scheint er sich der sogenannten Adlernase genähert zu denken .... In anderen Schilderungen erwähnt Boccaccio auch eine ebene (nicht mittelalterlich gerundete) Stirn, ein ernstes langgezogenes braunes Auge, einen runden, nicht ausgehöhlten Hals, freilich auch das sehr moderne „kleine Füßchen", und bei einer schwarzhaarigen Nymphe bereits „zwei spitzbübisch rollende Augen" (*due occhi ladri nel loro movimento.*) Die ganze Schrift ist reich an solchen Beschreibungen.

ährend Boccaccio im *Ameto*[1]) die ebene Stirn als die schönste
ısieht.

Für das frühere, zumal das germanische Mittelalter aber
höpfen wir unsere Belehrung aus Albin Schultz' Dissertation:
uid de perfecta corporis humani pulchritudine Germani saeculi
II et XIII senserint (Vratisl. 1866), p. 6: V. Frons placuit
ba,[2]) splendens,[3]) non rugis foedata,[4]) rotunda,[5]) tempora nivea.[6])

Zur Stirn aber gehört auch das Stirnband,[7]) welches Runzeln
rn halten sollte. Nares, *Glossary* berichtet darüber:

Forehead-Cloth. A bandage used by ladies to prevent wrinkles.
E'en like the forehead-cloth that in the night,
Or when they sorrow, ladies used to wear.
Marlowe and Chapman, *Musaeus* in fin.

First he brings always with him a sweet savour
To win the courtier's love, and courtier's favour;
Then she puts on a forehead-cloth to please
The city and the godly folk, she says;
And so with ease, and without cost or pother,
They get a world of friends one way or other.
Buckingham's *Poems,* 1705, p. 84.

---

1) Vergl. *Parnasso teatrale,* Lipsia 1829. Introd. p. VII.

2) Leta frons tam nivea. *Carm. Bur.* 42, 4. — Nature studio Longe ve-
stata Contendit lilio Rugis non crispata Frons nivea. *Carm. Bur.* 40. 9. —
front ot blanc, poli, sans fronce. *Rom. de la Rose* 848.

3) Le front plain et resplendoiant. *Le Chev. qui faisait parler* etc. par
ırin 499. — Front reluisant. *Rom. de la Rose* 529.

4) Daz vorhoubet was ir sleht *Êneit* p. 146, 12. — Ir stirne wandels haete
ht so tiure als umbe ein ei. *Troj.* 19916. — Wol getân ouch daz hirnstal.
ı. d. Kart. *Mar.* 829. — Le front avoit poli et plain Si com il fust fait à la
in. *Guillaume au faucon* 89.

5) Ir stirne was ir sinewel (kugelrund). *Wigal.* 871. — Frons elevata in
tundum significat hominem liberalem amicis et notis, letum, boni intellectus,
teri tractabilem et multis gratiis virtuosum. Mich. Scoti *Physiogn.* lib. III.
p. IX.

6) Diu tinne wîzer dan ein snê. *Flore u. Blanscheflur,* 6888.

7) Dies Stirnband, in spitzem Winkel bis auf die Mitte der Stirne herab-
llend, tritt auch hervor auf dem Gemälde: Laure et Pétrarque, peint d'après
ıture par Simon Memmi, ami de Pétrarque. La peinture originale est dans un
anuscrit de la Bibl. Laurentienne à Florence. — Laura weist da gleichfalls die
he Stirn, die blonden, unter der Netzhaube halb versteckten Haare, die ganz
rade Nase, den kleinen lächelnden Mund, kurz das mittelalterliche Schönheits-
eal auf.

Am Tage aber und als Schmuck trugen Damen in älteren Zeiten ein anderes Stirnband, das *Frontlet.*

Frontlet. A forehead band, part of the female dress of elder times. Frontal,[1]) *French. They were worn to make the forehead smooth.*

Forsoth, women have many lettes,
And they be masked in many nettes;
As frontlets, fyllets, partlettes, etc. *Four Ps,* O. Pl. I, 64.

Hoods, frontlets, wires, cauls, curling irons, periwigs, etc.
Lyly's *Midas.*

Metaphorically for look, or appearance of the forehead:
How now, daughter, what makes that frontlet on?
Methinks you are too much of late i' the frown. *Lear* I, 4.

Wir finden dies *frontlet* oder *fillet* von Chaucer (Nares, *Glossary)* bei Schilderung von *the Carpenter's Wife* erwähnt:

She has a fillet of silk over her forehead, confining in front the peplum she wears over her hair.

Frontier is said anciently to have meant forehead, which seems, indeed, to be proved by the following quotation:

Then on the edges of their bolster'd hair, which standeth crested round their frontiers, and hangeth over their faces.
Stubbs's *Anatomy of Abuses.*

But this does not seem to explain the passage of Shakespeare, for the sake of which it has been adduced:
And majesty could never yet endure
The moody frontier of a servant brow.[2]) 1 Henry VI. 1, 3.

'The moody forehead of a servant brow', is not sense. Surely it may be better interpreted, 'the moody border,' that is, outline, 'of a servant brow'. Or it may be considered as a term borrowed from fortification, in which frontier means an outwork. It will then mean the moody or threatening outwork; in which sense the word occurs in the same play: Of pallisadoes, frontiers, parapets. Ibid. II, 3.

A forte not placed where it was needful might skantly be accounted for frontier. Ive's *Fortification.*

Wie die Stirne möglichst hoch und breit, wurden auch die Haare möglichst hoch und hell gewünscht:

---

[1]) Frontal. Toque appliqué sur le front en forme de bandeau. (*Littré.*)

[2]) Delius erklärt: „*frontier* = Fronte, die dem Gegner zugekehrte Seite, nicht gerade = *forehead,* wie Steevens erklärt." Wir vergleichen die obigen Worte, welche Lear an seine Tochter richtet:

How now, daughter, what makes that frontlet on?
Methinks you are too much of late i' the frown.

Darnach erklären wir: „Die Majestät hat bis jetzt noch nicht das Stirnerunzeln eines Untergebenen ertragen können."

Burckhardt, *Cultur der Renaissance,* S. 293: „Vor Allem wer-
m falsche Haartouren, auch aus weißer und gelber Seide, in Masse
tragen, verboten und wieder getragen, bis etwa ein Bußprediger
e weltlichen Gemüther rührt; da erhebt sich auf einem öffent-
hen Platz ein zierlicher Scheiterhaufen (*talamo*), auf welchem
ben Lauten, Spielgeräthen, Masken, Zauberzetteln, Liederbüchern
ıd anderem Tand auch die Haartouren Platz finden; die reini-
nde Flamme nimmt Alles mit in die Lüfte. Die Idealfarbe
er, welche man in den eigenen, wie in den aufgesetzten Haaren
ı erreichen strebte, war blond. Und da die Sonne im Rufe
and, das Haar blond machen zu können,[1]) so gab es Damen,
elche bei gutem Wetter den ganzen Tag nicht aus der Sonne
ngen; sonst brauchte man auch Färbemittel und außerdem Mix-
ren für den Haarwuchs.“ — Vgl. 273: „Er (Firenzuolo) ... giebt
m *biondo* den Vorzug, als der wesentlichen und schönsten Haar-
rbe, nur daß er darunter ein sanftes, dem Bräunlichen zugeneigtes
elb versteht.“

Lange blonde Zöpfe,[2]) die uns z. B. bei Lukas Kranach's weib-
hen Charakterköpfen häufig begegnen, galten als Zierde des jungen
ädchens auch in Alt-England.

Her yellow haire was braided in a tresse,
Behind her back, a yard long I guesse,

schildert Chaucer, *Canterbury Tales,* die Emilie.

Und so rühmt sich in Shakespeare's Two Gentlemen of Verona
7, 4 Julia vor Silvia voraus zu haben außer der hohen Stirn das
onde Haar:

Her hair is auburn, mine is perfect yellow:
If that be all the difference in his love,
I'll get me such a colour'd periwig.
Her eyes are grey as glass, and so are mine.

Was nun die Farbe der Augen betrifft, so ist uns im Vorauf-
henden bereits mehrfach das graue Auge, *grey as glass,* als
s wünschenswerthe und schöne entgegengetreten; und das bildet
r allen anderen einen konventionellen, feststehenden Bestandtheil
ı Schönheitsideal des Mittelalters.

In der altfranzösischen wie in der provenzalischen
ichtung bereits, werden die *ex vairs (les yeux vairs)* besonders

---

[1]) Sansovino, *Venezia,* Fol. 152: *capelli biondissimi per forza di sole.*

[2]) Vergl. *Her hair, like golden threads, play'd with her breath.*
Shakespeare, Lucrece.

gerühmt. Dieses Prädikat *vair (varius)* nun, welches auch die Farbe edlen Pelzwerkes und der Pferde bezeichnet, wird von Mätzner[1]) ohne Zweifel mit Recht auf eine unbestimmte, gemischte Farbe, namentlich auf das Schillernde oder Glänzende, wobei die Farbe nicht entschieden hervortritt, bezogen. So wird im Provenzalischen besonders hervorgehoben, daß alle Farben im Auge erscheinen *(totas colors)*.

Diese helle Farbe wird im Mittelhochdeutschen auch als braun bezeichnet: „Braun“, sagt Grimm im Wörterbuch, kann nach zweien Seiten hin bedeuten entweder brennend, leuchtend: *lûter, brûn alsam ein glas*, En. 236, 36 oder gebrannt (braunschwarz).“ Und so werden die Augen des Falken, für uns zunächst auffallend, als braun bezeichnet:

Auch het die maget wolgezogen
Zway ougen prawn nach valkenart,
Darin daz weisze sich niht spart.
(*Wigam* 4918: bei Alw. Schultz a. a. O. p. 8.)

Bereits haben wir *les ex vairs et rians plus d'un faucon mué* der schönen Floripas erwähnt. Ferner: *Les yex ot plus vairs c'uns faucons. Roman de la Rose* 253.

Und so tritt denn gleichfalls bei Shakespeare das graue Auge als das schönste hervor.

Auch Karl Elze geht in den *Notes on Elizabethan Dramatists*, Halle 1880, p. 34 auf diesen Punkt ein:

This blue-eyed hag was hither brought with child
And here was left by sailors. The Tempest I, 2, 270.

---

[1]) Mätzner, *Altfranzösische Lieder* S. 106: Die *ex vairs (oculi varii)*, provenz. *huelhs vairs*, finden wir bei den Franzosen und Provenzalen sehr häufig; vergl. XI, 20. XVIII, 42. Ueber ihre Farbe stimmen die Erklärer nicht überein. Gegenwärtig nimmt man sie meist für „blaue“, etwa weiß gefleckte. S. Roquefort, *Gloss. rom.* s. v. Dinaux, *Trouv. Cambrésiens* p. 34. not. Monmerqué *Th. fr.* p. 51 not. *Vàir* kommt außerdem als Farbe edlen Pelzwerks und von Pferden vor. Sicher ist an eine unbestimmte (gemischte) Farbe zu denken, namentlich an das Schillernde oder Glänzende, wobei die Farbe nicht entschieden hervortritt. Zum Anhalte dafür dient im Provenzalischen die Stelle:

Es tan vair que semla de totas colors.
Eluc. de la propr. in Raynouard *Lex. rom.* V, p. 459.

Altfr. *Les iex ot vairs come cristal.* Anguis *Poètes fr.* II, 364.
Les yex ot plus vairs c'uns faucons.
Rom. de la Rose ed. Méon I, p. 23.

wobei Stellen wie:

Si noir oel me sembloient vair Keller's *Rom.* p. 321, 4

keine Schwierigkeit bieten.

. . . Nowhere indeed, if not in the passage under discussion, does Shakespeare mean the colour of the pupil, when speaking of blue eyes, *but the livid circles round the eyes or the bluish eyelids; thus, e. g.,* in As You Like It III, 2, 393: '*a blue eye and sunken*'. *This, I think, admits of no doubt, and is corroborated by a passage in Spenser's Faerie Queene* I, 2, 45, *where the poet ascribes 'blue eye-lids' to Duessa when she has swooned and lies seemingly dead: —*

Her eyelids blew,
And dimmed sight, with pale and deadly hew,
At last she gan uplift.

Here too the adjective 'blue' is to be taken in its old sense, viz. 'livid'; see Mr. Skeat's Etymological Dictionary s. v. Blue.

It would be of no common interest to know exactly what Shakespeare meant by 'grey eyes,' and what colour of the eyes stood highest in favour with Elizabethan England. Until some such information be exhumed a doubt may remain concerning the 'blue-eyed hag'.

Wenn man aber, wie wir es versucht haben, auf der Linie r geschichtlichen Entwicklung sich vor- und rückwärts bewegt, rd man über die *grey eyes* bei Shakespeare keinen Augenblick . Zweifel sein können.

Karl Weinhold, *Die Deutschen Frauen im Mittelalter.* 2. Aufl., ien 1882, behandelt B. I, 220—228 gleichfalls das mittelalterliche chönheits-Ideal. Er sagt u. A. von dem blonden langen Haar der ordvölker: „Wir wissen, welchen Geschmack die Römerinnen aran fanden, und wie hochblond unter ihnen Modefarbe wurde. iese Vorliebe ging in das Mittelalter über und erhielt sich das-lbe hindurch in den romanischen Ländern. . . . Auch in Deutsch-nd scheint die unbestimmte Buntheit des Augapfels beliebt ge-esen: ir ougen klâr gemischet wâren ône var (Liedersaal XLV 3). . . . Die Augenbraunen liebte man geschwungen, schmal und harf wie mit dem Pinsel gezogen. Für besonders schön galten e braunen, worunter überhaupt die dunkleren gemeint sein ögen.“ (Nein; braun $\mp$ hell; vergl. oben Grimm. Es wäre ja nst ein innerer Widerspruch in das Schönheits-Ideal getragen.) . . . ir brechen hier ab: die reichen Schatzkammern des Weinhold'-ien Werkes aber werden auch Denjenigen, der Shakespeare ıl zu verstehen sucht, zur Durchforschung dauernd fesseln müssen.

Karl Immermann's Shakespeare-Einrichtungen.

II.[1])

Von

Gisbert Frhrn. Vincke.

Außer dem Hamlet findet sich in Immermann's Shakespeare-Exemplar noch die Einrichtung der folgenden vier Stücke: König Johann, König Heinrich IV. Theil 2, Coriolan, Julius Caesar.

König Johann.

(Shakespeare's dramatische Werke. Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck. Th. I. Berlin, G. Reimer 1825. S. 1.)

Von den Personen sind gestrichen: James Gurney, Diener der Lady Faulconbridge; Peter von Pomfret, ein Prophet; Melun, ein französischer Edelmann; Lady Faulconbridge. Das Stück wird auf vier Akte gebracht durch Zusammenlegung von Akt I und II.

Akt I, Sc. 1.

Bastard. Ich weiß nicht, außer um das Land zu kriegen, (S. 5.)
Doch einmal schalt er einen Bastard mich.
Eleonore. Er hat Etwas von Löwenherzens Zügen etc.

K. Johann. — — Was treibt euch, eures Bruders Land zu fordern? (S. 5.)
Robert. Mein gnäd'ger Lehnsherr, als mein Vater lebte, (S. 6.)
Braucht' euer Bruder meinen Vater oft
Und sandt' ihn einst auf eine Botschaft aus
Nach Deutschland, mit dem Kaiser dort zu handeln
In wichtigen Geschäften jener Zeit.

---

[1]) Jahrb. XXI 175.

Der König nutzte die Entfernung nun
Und wohnt' indeß in meines Vaters Haus.
Auf seinem Todbett ließ er mir sein Land
Im Testament und nahm's auf seinen Tod,
Der, meiner Mutter Sohn, sei seiner nicht.

ıann. Still! Euer Bruder ist ein ächtes Kind,
Des Vaters Weib gebar ihn in der Eh',
Und wenn sie ihn betrog, ist's ihre Schuld.

. Hat meines Vaters Wille keine Kraft,
Das Kind, das nicht das seine, zu enterben?

re (zum Bastard). Was willst du lieber sein, ein Faulconbridge etc.

·d. — — Der Arm gestopfte Aalhaut, schmal Gesicht! (S. 7.)
Und erbt' ich all dies Land mit seiner Bildung etc.

·d. Bruder, nimm du mein Land, wie ich mein Loos. (S. 7.)
Ich folge, gnäd'ge Frau, euch in den Tod.

---

hann. — — Nach Frankreich, Frankreich! Denn hier gilt kein Weilen! (S. 8.)

(König ab mit Gefolge; nur Robert und Bastard bleiben.)

rd. Bruder, leb' wohl! Das Glück sei dir geneigt!
Du wurdest ja in Ehrbarkeit erzeugt.

(Robert folgt dem König.)

rd (allein.) — — Denn neugeschaffner Rang vergißt die Namen!
Hm! Bastard! Ohne Land! Ei immerhin!
Beim Sonnenlicht! Sollt' ich zur Welt erst kommen, (S. 10.)
So wünscht' ich keinen bessern Vater mir.
Und sündigte die Mutter? Nein! O nein!
Wer mit Gewalt das Herz dem Löwen raubt,
Gewinnt von einem Weib es leicht. Ach Mutter,
Von Herzen dank' ich dir für meinen Vater!
Du bist entschuldigt! Hätt'st du Nein gesagt,
Als Richard warb, das wäre Sünd' zu nennen.
Ein Lügner, wer zu widersprechen wagt. (Ab.)

? (Akt II. Sc. 1 — Seite 11).

ʼreich. — — Bis Angers und dein sonstig Recht in Frankreich (S. 11.)
Ja, bis der westlich fernste Winkel dich etc.

---

anze. Erwartet auf die Botschaft erst Bescheid. (S. 12.)

(Chatillon tritt auf.)

---

llon. — — Zur Unterhandlung oder Kampf: empfangt sie. (S. 13.)

(König Johann, Eleonora, Blanca, Bastard, Pembroke treten auf mit Truppen.)

:rd. — — Ja, seht euch vor! Ich thu's fürwahr, ich thu's! (S. 14.)

. Ihr Narr'n und Weiber, streitet fürder nicht etc. (S. 15.)

Constanze.	O du Verbrecherin an Erd' und Himmel!	(S. 15.)
K. Philipp.	Still, Fürstin! Oder mäßigt besser euch.	(S. 16.)
	Lad' ein Trompeter auf die Mauern hier etc.	

K. Philipp.	— — Zu leisten, nämlich diesem jungen Prinzen!	(S. 17.)
	Doch schlagt ihr thöricht dies Erbieten aus, etc.	

Bürger.	Verrammen wir die Thore aller Welt.	(S. 18.)
	Bis ausgemacht, weß Recht das würdigste,	
	Verweigern für den Würdigsten wir's Beiden.	
Bastard.	Bei Gott! dies Pack von Anjou höhnt euch, Fürsten etc.	(S. 20.)

K. Philipp.	— — Aus Süden regnen über diese Stadt.	(S. 21.)
Constanze (zu Arthur).	Komm, Kind, aus diesem grimm'gen Widerstreit!	
	Fern harren wir, ob Recht den Sieg verleiht!	
	(Mit Arthur ab.)	
K. Johann.	Nach West!	
Oesterreich.	Nach Norden!	
K. Philipp.	Süden!	
Bastard.	Fort! Nur fort!	
1. Bürger.	Verweilt noch, große Fürsten, hört ein Wort etc.	(S. 22.)

---

1. Bürger.	— — Ist auch der Dauphin allerdings vollkommen.	(S. 22.)
	Er ist die Hälfte eines sel'gen Mannes etc.	

Eleonore.	— — Daß jenem Kindlein Sonne fehlen wird, etc.	(S. 23.)

K. Johann.	Kann dein erlauchter Sohn, der Dauphin dort,	(S. 23.)
	„Ich lieb'“ in diesem Buch der Schönheit lesen,	
	So wägt ihr Brautschatz Königinnen auf.	
K. Philipp.	Was sagst du, Sohn? Schau' in des Fräuleins Antlitz.	
Louis.	Ich thu's, mein Fürst, und find' in ihrem Auge	(S. 24.)
	Ein Wunder, das mich in Verwund'rung setzt.	
	(Er spricht heimlich mit Blanca.)	
Blanca.	Des Oheims Will' in diesem Stück ist meiner etc.	

Blanca.	— — Will ich es meiner Liebe gern empfehlen.	(S. 24.)
K. Johann.	Was sagt das junge Paar? was sagt ihr, Nichte?	

K. Philipp.	— — Sogleich die Bräuche der Vermählung feiern.	(S. 25.)
	Bruder von England, wie befried'gen wir etc.	

Bastard.	— — Die Kön'ge, Bettler, Alte, Junge, Mägde —	(S. 25.)
	Der glatte Herr, der Schmeichler Eigennutz,	(S. 26.)
	Dies allverwandelnde Vermittler-Wort etc.	

I. Sc. 1 (III, 1. — S. 27).

nze. — — Soll Louis Blança haben? Sie die Länder? (S. 27.)
Es ist nicht so: du hast dich wohl verhört?
ry. Es ist so wahr, wie ihr für falsch die haltet,
Die schuld sind, daß ihr wahr mein Wort erfindet.

---

nze. — — Fort, Mensch! Dein Anblick ist mir grauenvoll! (S. 28.)
ry. Verzeiht mir, Fürstin,
Ich darf ohn' euch nicht zu den Kön'gen gehn.
nze. Du darfst, du sollst, ich will nicht mit dir gehn.
Ich will mein Leiden lehren, stolz zu sein;
Um mich und meines großen Grames Staat etc.

---

ilipp. Ja, holde Tochter: diesen Segenstag (S. 29.)
Soll man in Frankreich festlich stets begehn.
nze. (aufstehend). Ein Sündentag, und nicht ein Segenstag! etc.

---

nze. — — Ja, Treue selbst verkehr' in Falschheit sich! (S. 29.)
Straf, Himmel, straf die eidvergeßnen Kön'ge! etc.

---

nze. — — Auch du bist eidvergessen (S. 30.)
Und dienst der Größe.
Du in der Haut des Löwen? Weg damit etc.

---

hann. — — Mir Antwort abzufordern, als der Pabst. (S. 30.)
ilipp. Bruder von England, damit lästert ihr. (S. 31.)

---

lpho. — — Dein feindlich Leben räumt. Philipp von Frankreich, (S. 31.)
Laß fahren dieses argen Ketzers Hand.
re. Wirst du blaß, Frankreich? Zieh die Hand nicht weg. (S. 32.)
Bedenkt euch, Vater, denn der Unterschied
Ist, hier Gewinn des schweren Fluchs von Rom,
Dort nur Verlust von Englands leichter Freundschaft.
Wagt das Geringere denn.
hann. Der König steht betreten, ohne Antwort.

---

ilipp. Ich bin verwirrt, und weiß nicht, was zu sagen. (S. 32.)
Setzt euch an meine Stell', ehrwürd'ger Vater, etc.

---

ilipp. — — Für unser Beider Reich und hohes Selbst. (S. 33.)
Und diese Hände, kaum von Blut gereinigt,
In Liebe neu vereint, in Beidem stark,
Sie sollen lösen Druck und Freundesgruß?
Die Treu' verspielen? mit dem Himmel scherzen?
Ehrwürd'ger Vater! laßt es so nicht sein etc.

---

lpho. — — Doch du schworst gegen die Religion: (S. 34.)
Die spätern Eide gegen deine frühern etc.

Pandulpho. — — Bewaffnest wider diese lose Lockung; (S. 3
Wo nicht, so wisse,
Daß uns'rer Flüche Drohn dich trifft, so schwer,
Daß du sie nie sollst von dir schütteln; nein
Verzweifelnd sterben unter schwarzer Last.
Louis. Auf, Vater! Krieg!

Blanca. — — Nicht gegen meinen Oheim. (S. 34.)
Pandulpho. Ich will den Fluch verkünden auf sein Haupt. (S. 35.)

Sc. 2. Sc. 3.

(— — Bastard tritt auf mit Oesterreichs Schild.)

Bastard. — — Oestreichs Schild, lieg' da, (S. 36.)
Derweil noch Philipp athmet.

(König Johann, Eleonore, Arthur und Hubert treten auf.)

K. Johann. Hubert, bewahr' den Knaben. — Sieh doch nicht traurig, Vetter;
Großmutter liebt dich, und dein Oheim wird
So werth dich halten, als dein Vater that.
Arthur. O dieser Gram wird meine Mutter tödten!
Eleonore. Komm' zu mir, kleiner Enkel! hör' ein Wort! (S. 37.)

K. Johann. — — Und treibt den Geck, Gelächter, in die Augen; oder (S. 37.)
Wenn du mich könntest ohne Augen seh'n, etc.

Sc. 4. (S. 38.)

(König Philipp, Constanze, Louis, Pandulpho und Gefolge treten auf.)

K. Philipp. Geduld, Constanze! Muthig, werthe Fürstin! (S. 39.)
Constanze. Nein, allen Trost verschmäh' ich, alles Heil,
Bis auf des Trostes End' und wahres Heil,
Tod! Tod! O liebenswürd'ger holder Tod!
Steig' auf aus deinem Lager ew'ger Nacht etc.

Constanze. — — Ich bin nicht toll, — o wollte Gott, ich wär's! (S. 39.)
Ich hört' euch sagen, Vater Kardinal etc. (S. 40.)

Akt III. Sc. 1 (IV, 1. — S. 44).

Arthur. So kleiner Prinz, mit solchem großen Anspruch. (S. 44.)
Ihr seid traurig.

Sc. 2.

Pembroke. Ich dann, ich bitte herzlich (S. 49.)
Um die Befreiung Arthur's, deß Gefängniß
Des Mißvergnügens murr'nde Lippen reizt;
Damit der Zeiten Feinde dies zum Vorwand etc.

Sc. 3.

Bigot. So laßt uns also morgen früh ihn treffen. (S. 55.)

(Bastard tritt auf.)

Bastard. Noch einmal heut gegrüßt, erzürnte Herr'n etc.

/. Und sagt ihm Das: wir wissen schon das Schlimmste. (S. 56.)
(Indem er Arthur erblickt.)
Dies ist der Kerker: wer ist 's, der hier liegt?
Sir Richard, was denkt ihr? Saht ihr wohl je etc.

/. — — Fort, du verhaßter Schurke! heb' dich weg! (S. 57.)
Graf Salisbury, ich bin keiner. (S. 58.)

Verdammt dich, Hubert. (S. 58.)
Hört mich doch nur, Herr.
Wenn ich durch That, durch Beifall, ja Gedanken, etc.

. Sc. 2 (V, 1. — S. 60.)

s, Salisbury, Chatillon, Pembroke, Bigot kommen in Waffen mit Soldaten.) (S. 62.)
Laßt Dies in Abschrift nehmen, Chatillon, etc.

/. Wir werden unsrerseits sie nimmer brechen. (S. 62.)
Seht dort den heiligen Legat sich nah'n. (S. 63.)

— — Aus seiner Länder Kreise wegzupeitschen. (S. 65.)
Soll hier die Siegerhand entkräftet sein, etc.

— — Für unsern Anspruch und für unser Hiersein. (S. 66.)
Rührt unsre Trommeln, sucht denn die Gefahr.

(Chatillon kommt, verwundet und von Soldaten geführt.) (S. 67.)

---

e. 's ist Chatillon. (S. 67.)
y. Und auf den Tod verwundet.

ι. — — Hab' ich nicht grausen Tod im Angesicht? (S. 68.)
Was in der Welt kann jetzt mich trügen machen, etc.

ι. — — Ja, einen andern Tag anbrechen seh'n. (S. 68.)
y. Wir glauben dir — und strafe mich der Himmel, etc.

— fällt fort.

— — Und sie sind all' um seine Majestät. (S. 70.)
Fort! mir voran! Führ' mich zum König hin etc. (S. 71.)

[H]einrich. Ich bin das Schwänlein dieses bleichen Schwanes! (S. 71.)
y. Seid gutes Muthes, Prinz; ihr seid geboren, etc. (S. 73.)

Salisbury. — — Mit Absicht, gleich von diesem Krieg zu lassen. (S
Bastard. So mag es sein, und ihr, mein edler Prinz,
Mit andern Prinzen, welche dort nicht nöthig,
Besorget das Begängniß eures Vaters;
Und glücklich lege euer holdes Selbst etc. (S

So zählte die Einrichtung etwa 1800 Verszeilen; ein m Theaterabend. Von der sorgsam vorbereiteten, dann höchst genen Aufführung in Düsseldorf (1. April 1835) berichtet Gr

König Heinrich IV. Zweiter Theil.
(Shakespeare von Schlegel und Tieck, I, 239.)

Akt I, Sc. 1.

Northumberland. — — Und Finsterniß die Todten senk' in's Grab! (S.
(Gehn ab.) (S.

Sc. 2.

Falstaff. — — ich sollte dich eher auf meine Mütze stecken, als (S. daß du meinen Fersen folgst. — Was sagte Meister (S. Dumbleton wegen des Atlasses zu meinem kurzen Mantel und hosen?
Falstaff. — — und er schickt mir Sicherheit. — Wo ist Bardolph? (S
Falstaff. — — und er will mir ein Pferd zu Smithfield kaufen. (S.
(Der Oberrichter kommt mit einem Unterbeamten.)

Falstaff. Ei, Herr, sagte ich, ihr wärt ein ehrlicher Mann? (S.
Unterbeamter. Der Lord will mit euch sprechen.

Oberrichter. — — Da ihr mit allen Merkzeichen des Alters eingeschrieben seid? — Pfui, pfui, pfui, Sir John. (S. (S.

Falstaff. — — als daß ich durch beständige Bewegung zu Tode gescheuert werde. (S.
Oberrichter. Lebt wohl und empfehlt mich meinem Vetter Westmoreland. (S

Falstaff. Wenn ich Das thue, so gebt mir mit einer Ramme Nasenstüber — Bursch! (S.
Falstaff. — — Frisch zu! ihr wißt, wo ihr mich findet. (Gehn ab.) (S.

Akt II, Sc. 1.

Wirthin. — — ihr müßt euch, und ihr müßt mich bedienen. (S.
Klaue. Sir John, ich verhafte mich auf die Klage der Frau Hurtig

---

[1]) Werke, von Gottschall. Leipzig 1870. II, 440.

Wirthin. — — und mein ganzes Vermögen in seinen fetten Bauch da gesteckt. (S. 249.)
Oberrichter. Wie kommt das, Sir John? etc.

Oberrichter. — — und sie dahin gebracht, euch mit ihrem Beutel zu dienen. (S. 260.)

Oberrichter. — — Zahlt ihr die Schuld aus, die sie an euch zu fordern hat. (S. 260.)
Falstaff. Gnädiger Herr, ich will diesen Ausputzer etc.

Falstaff. Keine Worte weiter! Laß sie kommen. (Alle ab.) (S. 262.)

Sc. 2.
Prinz Heinrich. — — als eins zum Ueberfluß und eins zum Gebrauch. (S. 263.)
Poins. Wie schlecht paßt sich's, daß ihr etc.

Poins. Ich würde denken, du seiest der fürstlichste Heuchler. (S. 264.)
Prinz Heinrich. Und was bewegt eure hochgeehrtsten Gedanken, so zu denken?

Bardolph. — — Welch ein jüngferlicher Soldat bist du geworden? (S. 264.)
Prinz Heinrich. Und wie geht's deinem Herrn, Bardolph? (S. 265.)
Bardolph. Gut, gnädiger Herr. Er hörte, daß Euer Gnaden nach London kämen, da ist ein Brief an euch.
Prinz Heinrich. Mit gutem Anstande bestellt. (zu Poins.), Lies doch den Brief.
Poins. „Sir John Falstaff, Ritter, dem Sohne des Königs, der etc. (S. 266.

Page. — — als die alte Frau Hurtig und Jungfer Dortchen Lakenreißer. (S. 266.)
Prinz Heinrich. Geht! (Bardolph u. Page ab.) Wie könnten wir den Falstaff etc. (S. 267.)

Sc. 4.
Falstaff (singend). Als Arthur erst am Hof — (S. 270.)
Ward er ein würd'ger Herr.

Dortchen. Ihr schlechter Mann, ist das aller Trost, den ich von euch habe? (S. 270.)
Wirthin. Meiner Treu, das ist die alte Weise; etc.

Wirthin. — — ihr könnt Einer des Andern Kommoditäten nicht tragen. (S. 270.)
Dortchen. Komm, ich will gut Freund mit dir sein, Hans; etc. (S. 271.)

Pistol. Ich will ihr die Ladung geben, Sir John, mit zwei Kugeln. (S. 272.)
Wirthin. Geht. Ich trinke nicht mehr, als mir gut bekömmt, keinem Menschen zu Lieb.
Pistol. Dann zu euch, Jungfer Dortchen: ich will euch die Ladung geben.
Dortchen. Ja, kommt mir!
Pistol. Ich kenne euch, Jungfer Dortchen.
Dortchen. Packt euch, ihr Schurke.
Pistol. Dafür will ich euren Kragen ermorden.

Wirthin. — — nicht hier, schönster Hauptmann! (S. 273.)
Bardolph. Ich bitte dich, geh hinunter, bester Fähndrich.

Falstaff. Ich will den Schelm auf einer Bettdecke prellen. (S. 275.)
(Musikanten kommen.)

Poins. Laßt uns ihn vor den Augen seiner Dirne prügeln. (S. 276.)

Prinz Heinrich. — — den Kopf krauen, wie ein Papagei! (S. 276.)
Falstaff. Küsse mich, Dortchen.

Falstaff. Du sollst morgen eine Mütze haben. Wenn ich weg bin, wirst du mich vergessen. (S. 276.)

Falstaff. Ja, ich denke es auch nicht; ich denke. Dessen bist du quitt. (S. 278.)
(Peto kommt.)

Akt IV, Sc. 1.

Erzbischof. — — Worauf zielt euer Kommen? (S. 292.)
Westmoreland. Ich komme hier vom Prinzen, unserm Feldherrn, etc. (S. 295.)

Westmoreland. — — Was irgend nur als Feind' euch achten läßt. (S. 295.)
Hastings. Hat denn der Prinz Johann vollständ'gen Auftrag etc.

Erzbischof. — — Denn er enthält die sämmtlichen Beschwerden. (S. 296.)
Westmoreland. Ich will's dem Feldherrn zeigen. Laßt uns, Lords, etc.

Mowbray. — — Und Gut' und Böses keine Scheidung findet. (S. 296.)
(Westmoreland kommt zurück.) (S. 297.)

Sc. 2.

Prinz Johann. — — Und ihr, Lord Hastings, alle insgesammt. (S. 297.)
Westmoreland. Beliebt's Eu'r Gnaden, ihnen zu erklären, etc. (S. 299.)

Sc. 3.

Falstaff. — — ich kam, sah und siegte. (S. 302.)
Prinz Johann. Dein Nam' ist Colevile?

Sc. 4.

König Heinrich. — — Dem Joch des Regiments sich unterziehn. (S. 305.)
(Westmoreland tritt auf.) (S. 306.)

Akt V, Scene 1 — fällt fort. (S. 314—316.)

Sc. 2.

Warwick. Wie nun, Herr Oberrichter? wo hinaus? (S. 316.)
Der junge König, denk' ich, liebt euch nicht. (S. 317.)

Johann. Wir haben, scheint's die Sprache ganz vergessen. (S. 317.)
Humphrey. O bester Lord, euch starb ein Freund fürwahr.

— fällt fort. (S. 324—325.)

'S ist semper idem, denn absque hoc nihil est: 's ist Alles überall. (S. 325.)
(Trompeten.) (S. 326.)
Da brüllt die See und scholl Trompetenklang.

Die Einrichtung war wohl nur zum Vorlesen gemacht: sie
it dem Rothstift zurechtgestrichen — scenische Anordnungen
eischrift fehlen durchweg.

Coriolanus.

:espeare von Schlegel und Tieck, Th. 5. Berlin, G. Reimer, 1831.)

[, Sc. 1.

s. Verschling' ihn dieser Krieg; er ward zu stolz! (S. 10.)
ts. Sei'n wir der Krieg, wenn ihn der Krieg verschont.
(Beide ab.) (S. 11.)

— fällt fort; ebenso Sc. 3—10. (S. 11—26.)

II, Sc. 1.

ius. — — Was ich denke, sag' ich, und verbrauche meine Bosheit in meinem Athem. (S. 28.)
s. Geht, Herr, geht! Wir kennen euch gut genug.

ius. — — und verlaßt, nach einem Sedativ brüllend, den Prozeß blutend, etc. (S. 29.)

. (Senatssitzung.) (S. 34.)
ius. Da ein Beschluß gefaßt, der Volsker wegen, etc. (S. 35.)

III, Sc. 1.

ius. — — Und ist er zornig, so vergißt er gleich, (S. 55.)
Daß man den Tod je nannte.
ator. Laßt uns zu ihm gehn. (S. 58.)
(Alle ab.)

nia. — — Statt wild dich jedem Zufall preis zu geben, (S. 68.)
Der auf dem Weg dich anfällt.

Cominius. Den Monat bleib' ich bei dir; etc.

Coriolanus. — — Als was dem frühern Cajus Marcius gleicht. (S. 68.)
(Alle ab.)

Sc. 5 — fällt fort. (S. 68—70.)

Akt IV, Sc. 1 — fällt fort. (S. 71—72.)

Sc. 3.

2. Diener. Das dachte ich auch, mein Seel. Er ist geradezu der herrlichste Mann in der Welt. (S. 78.)

3. Diener (zurückkommend). O Bursche, ich kann auch Neuigkeiten erzählen, Neuigkeiten, ihr Flegel!

Die beiden Andern. Was? was? was? laß hören.

3. Diener. Nun, da drinnen machen sie so viel Aufhebens von ihm, etc.

2. Diener. Und er ist der Mann danach, es zu thun. (S. 79.)

1. Diener. Aber wann geht das los?

Sc. 4 — fällt fort. (S. 80—85.)

Sc. 5 ist ebenfalls gestrichen, scheint aber dann wieder hergestellt zu sein. (S. 85.)

Akt V, Sc. 3.

Volumnia. — — doch hier läßt er (S. 97.)
Mich schwatzen wie ein Weib am Pranger.
Heiß ungerecht mein Flehn, und stoß mich weg; etc.

Sc. 4 — fällt fort. (S. 98—100.)

Auch diese Einrichtung diente dem Vorleser. Für i finden sich hier als Randschrift mannigfache Weisungen: „Leise“ — „Stark“ — „Sanft“ — „Stolz“ — „Gebrochen“ — „Matt“ — „Sei verdrießlich“ — „Feierlich“ —, öfter ein „NB.“ (vielleicht Merkzeichen für Stimm-Aenderung), mitunter ein „P“ (vielleicht „Piano“) dazu sind häufig Wörter unterstrichen, die den Ton haben.

Julius Caesar.

(Shakespeare von Schlegel und Tieck, Th. 5. S. 107.)

Hier haben wir wieder eine Bühnen-Einrichtung. Von den Personen sind gestrichen: Octavius Caesar, M. Aemilius Lepidus,

Popilius Lena, Cinna, Flavius, Marullus, Artemidorus ein Sophist von Knidos, Cinna ein Poet, Ein andrer Poet, Der junge Cato, Varro, Clitus, Claudius, Dardanius. Am Schlusse des Personen-Verzeichnisses heißt es: „Diener des Caesar. Vier Bürger.“ Für Cinna's Reden tritt Decius Brutus ein.

Akt I, Sc. 1 — fällt fort. (S. 109—111.)

Sc. 2.

Brutus. — — Vom muntern Geiste des Antonius. (S. 112.)
Cassius. Brutus, seit Kurzem geb' ich Acht auf euch; etc.

Brutus. — — (Wovon ihr einer sein müßt, Cassius). (S. 112.)
Cassius. Dann, Brutus, mißverstand ich euren Unmuth. (S. 113.)

Cassius. — — Vor euch entdecken, was ihr noch nicht wißt. (S. 113.)
(Trompeten und Freudengeschrei.)
Caesar. — — Brutus ruft Geister auf so schnell wie Caesar. (S. 115.)
(Jubelgeschrei.)
O, Beide hörten wir von unsern Vätern: etc.

Brutus. — — Wenn Senatoren ihn im Rath bestritten. (S. 116.)
Caesar. Antonius!

Casca. — — und warfen die Nachtmützen in die Höhe; und Caesar ward ohnmächtig und fiel nieder. (S. 117.)
Cassius Wie? er fiel in Ohnmacht?

Sc. 3.

Cassius. Wenn er nicht säh', die Römer sind nur Schafe — (S. 122.)
Doch o, mein Gram! etc.

(Decius Brutus tritt auf.) — NB. statt „Cinna“. (S. 123.)
Im Folgenden ist statt „Cinna“ überall „Decius“ zu lesen.

Cassius. — — Zu unsrer That. Werd' ich erwartet, Decius? (S. 123.)
Decius. Ja.
Ihr werdet es. etc.

Cassius. — — Ist Cinna und Trebonius da? (S. 123.)

Akt II, Sc. 1. Rom. Der Garten des Brutus. Morgendämmerung. (S. 124.)

Cassius. — — Die jeder edle Römer von euch hegt. (S. 127.)
Brutus. Willkommen Alle!
Was stellen sich für wache Sorgen zwischen
Die Nacht und eure Augen?

Cassius. Auf ein Wort,
Wenn's euch beliebt. (Sie reden leise mit einander. Pause.)
Brutus. Gebt eure Hand mir, Einer nach dem Andern.

Brutus. — — Nicht ihn zerhauen wie ein Aas für Hunde. (S. 129.)
Was Mark Anton betrifft, denkt nicht an ihn, etc.

Trebon. — — Denn er wird leben, und Dies einst belachen. (S. 129.)
Cassius. Doch zweifl' ich noch,
Ob Caesar heute etc.

Decius. Das sei das Spätste, und dann bleibt nicht aus. (S. 130.)
Cassius. Der Morgen übereilt uns; wir gehn, Brutus. etc.

Brutus. — — Verlaß mich schnell. (Beide zu verschiedenen Seiten ab.) (S. 132.)
NB. Schluß der Scene 1 — fällt fort.

Sc. 2.
Caesar. — — Wie, Brutus? seid ihr auch so früh schon auf! (S. 136.)
Guten Morgen, Casca! Was ist die Uhr?

Sc. 3.
Statt „*Artemidorus*" ist zu setzen: „*Der Wahrsager*". Die Unterschrift unter dem Zettel — fällt fort.

Sc. 4 — schließt sich ohne Scenenwechsel an Sc. 3.

Lucius. Gewißlich, gnäd'ge Frau, ich höre Nichts. (S. 138.)
Portia. Ich muß in's Haus. Ach, welch ein schwaches Ding (S. 139.)
Das Herz des Weibes ist! O Brutus!
Der Himmel helfe deinem Unternehmen, —
Gewiß, der Knabe hört es. —
Lauf, Lucius, empfiehl mich meinem Gatten,
Sag, ich sei fröhlich; komm zu mir zurück,
Und melde mir, was er dir aufgetragen.

(Portia links ab. Lucius will rechts ab, da kommt ihm das Volk entgegen, unter welches er sich mischt. Ein Haufe Volks, darunter die 4 Bürger, Lucius und der Wahrsager, von rechts. Trompetenstoß. Lictoren. Caesar, Brutus, Cassius, Casca, Decius, Metellus, Antonius, Cicero und der Diener Caesar's kommen von links.)

Caesar. Des Märzen Idus ist nun da.
Wahrsager (aus dem Volkshaufen hervortretend). Ja, Caesar.
Doch nicht vorbei. Lies hier den Zettel.
Decius. Metellus bittet euch, bei guter Weile
Dies unterthänige Gesuch zu lesen.
Wahrsager. Lies meines erst, o Caesar! Mein Gesuch
Betrifft den Caesar näher; lies, großer Caesar! (tritt ihm näher.)
Caesar. Was uns betrifft, werd' auf die Letzt' verspart,
Wahrsager. Verschieb' nicht, Caesar, lies im Augenblick.
Caesar. Wie? ist der Mensch verrückt?
Casca. Mach Platz, Gesell!

ius. Was drängt ihr auf der Straße mit Gesuchen?
Kommt in das Capitol. (Alle rechts ab.)
(Der Vorhang fällt.)

Das Nächste fällt fort — von den Worten: „Mög' euer Unternehmen heut gelingen" bis einschließlich: „Casca, ihr müßt zuerst den Arm erheben".

---

t III, Sc. 1. Das Capitol. Sitzung des Senats.

sar. Sind Alle da? Was für Beschwerden giebt's, (S. 141.)
Die Caesar heben muß und sein Senat? etc.

---

ca. Geht auf die Rednerbühne, Brutus. (S. 143.)
ius. Ihr, Cassius, auch.
itus. Bückt euch, Römer!
Laßt unsre Händ' in Caesar's Blut uns baden etc.

---

sius. — — Trifft immer ein auf's Haar. (Antonius kommt.) (S. 144.)

---

onius. — — Leih deinen Arm mir. (Indem sie Caesars Leiche erheben, fällt der Vorhang.) (S. 148.)

---

2. — Vierter Akt. (S. 149.)

Das Forum.

(Brutus mit einem Haufen Volks, darunter die 4 Bürger.)

Bürger. Wir wollen Rechenschaft! Legt Rechenschaft uns ab!
utus. So folgt mir und gebt Gehör mir, Freunde. (Besteigt die Rostra.)
Bürger. Der edle Brutus steht schon oben — still!

---

tonius. — — Führ' indeß (S. 156.)
Mich zum Octavius. (Beide ab.)
(Der Vorhang fällt.)

---

3 — ist gestrichen. (S. 156—157.)

---

t IV. — Fünfter Aufzug. (S. 158.)

1 — fällt fort. Sc. 2 — fällt fort. (S. 158—161.)

---

3. Im Zelte des Brutus. (S. 161.)

(Brutus und Cassius treten auf.)

ssius. Ihr thatet mir zu nah, mein edler Brutus!
Eu'r Unrecht gegen mich erhellet hieraus: etc.

---

utus. Die Mutter schmäht euch aus und läßt euch gehn. (S. 165.)
(Decius und Casca kommen.) (S. 166.)
Decius und Casca, heißt die Obersten
Auf Nachtquartier für ihre Scharen denken.
ssius. Kommt selber dann und bringt mit euch Metellus
Sogleich zu uns herein. (Decius und Casca gehn ab.)

Cassius. Mein Herz ist durstig nach dem edlen Pfand. (S. 166.)
Von Brutus' Liebe trink' ich nie zuviel. (Trinkt.) (S. 166.)
(Titinius und Metellus kommen.)
Brutus. Herein, Titinius! Seid gegrüßt, Metellus!
Nun laßt uns dicht um diese Lampe sitzen,
Und, was uns frommt, in Ueberlegung ziehn.
Cassius. O Portia, bist du hin!
Brutus. Nicht mehr, ich bitt' euch.
Metellus, seht, ich habe Brief' empfangen,
Daß Mark Anton, mit ihm Octavius,
Heranziehn gegen uns mit starker Macht (S. 167.)
Und ihren Heerzug nach Philippi lenken.
Was denkt ihr? ziehn wir nach Philippi gleich? etc. (S. 167.)

Cassius. — — Früh stehn wir also morgen auf, und fort. (S. 168.)
Brutus. Lebt wohl, Metellus,
Gute Nacht, mein Decius! Edler, edler Cassius,
Gute Nacht und sanfte Ruh!

Brutus (zu Lucius). Wo hast du deine Laute? (S. 169.)

(Es wird dunkel. Der Geist Caesar's erscheint.) (S. 170.)
Brutus. Wie dunkel brennt die Lampe! — Ha, wer kommt?

Varro und Claudius. Herr, es soll geschehn. (S. 171.)
(Alle ab. Kriegerische Signale in der Ferne.)

Akt V, Sc. 1 — fällt fort bis („Octavius und Antonius mit ihrem Heere ab.") (S. 173.)

Die Ebene von Philippi.

Cassius. Casca. Soldaten.

Cassius. Nun tobe, Wind! schwill, Woge! schwimme, Nachen!
Der Strom ist wach und Alles auf dem Spiele.
Hör'!
Casca. Was meinst du?
Cassius. Freund, dies ist mein Geburtstag; grade
An diesem Tag kam Cassius auf die Welt.
Gieb mir die Hand, mein Freund, und sei mein Zeuge, etc.

Casca. Nein, glaubt Das nicht. (S. 174.)
Cassius. Ich glaub' es auch nur halb,
Denn ich bin frisches Muthes und entschlossen,
Zu trotzen standhaft jeglicher Gefahr. (Brutus tritt auf.)
Nun mein edler Brutus,
Sei'n uns die Götter heute hold, auf daß wir etc.

Cassius. Wo nicht, ist wahrlich wohlgethan dies Scheiden. (S. 175.)
(Alle ab.)

Sc. 2 — fällt fort. (S. 175.)

(Titinius und Decius kommen.) (S. 177.)
NB. Statt „Messala“ tritt hier stets Decius ein.

Titinius. Nein, er war es, Decius. (S. 177.)

Decius. — — Als Meldung dieses Anblicks. (S. 178.)
Titinius. Eilet, Decius! etc.

(Getümmel. Decius kommt zurück mit Brutus.) (S. 178.)
Brutus. Wo? Decius, sag', wo liegt die Leiche?
Decius. Seht, dort! Titinius trauert neben ihr.
Brutus. Titinius' Antlitz ist emporgewandt.
Decius. Er ist erschlagen.
Brutus. O Julius Caesar! du bist mächtig noch;
Dein Geist geht um, er ist's, der unsre Schwerter
In unser eignes Eingeweide kehrt. (Lautes Getümmel.) (S. 179.)
Decius. Mein wackrer Freund Titinius! etc.

Brutus. — — Es schlug uns nieder. — Komm, Decius, kommt, ihr Römer! (S. 179.)
Zur Wahlstatt hin! Und noch vor Nacht
Versuchen wir das Glück in einer zweiten Schlacht.
(Alle ab.)

Sc. 4 — fällt fort. (S. 179—180.)

Sc. 5. Ein andrer Theil des Schlachtfeldes. (S. 181.)
(*Brutus*, *Strato* und *Volumnius* treten auf.)
Brutus. Kommt, armer Ueberrest von Freunden! Ruht
An diesem Felsen.
Volumnius. Herr, Statilius zeigte
Das Fackellicht, doch kömmt er nicht zurück;
Er ist gefangen oder gar erschlagen.
Brutus. Setz dich zu mir. Erschlagen ist das Wort,
Es ist des Tages Sitte. Höre, Freund
Volumnius: ein Wort!
Volumnius. Was sagt mein Feldherr?

Strato. Flieht, Herr! o flieht! Hier gilt kein Säumen mehr. (S. 182.)
Brutus. Lebt wohl denn, ihr — und ihr! — Mitbürger, meinem Herzen etc.

Volumnius. Flieht, Herr! o flieht! (S. 182.)
Brutus. Nur fort! Ich will dir folgen.
(Volumnius ab.)

(Getümmel. Rückzug. *Antonius* mit seinem Heere, *Volumnius* als Gefangener kommen.) (S. 183.)

Antonius. Wer ist der Mann?
Volumnius. Der Diener meines Herrn.
Strato, wo ist dein Herr?
Strato. Frei von den Banden, die ihr tragt, Volumnius. etc.

Volumnius. So mußten wir ihn finden! — Strato, wie starb mein Herr? (S. 183.)
Strato. Ich hielt das Schwert, so stürzt' er sich hinein.
Dies war der beste Römer unter Allen: etc.

Antonius. Nach seiner Tugend laßt uns ihm begegnen etc. (S. 184.)

Die Einrichtung bringt das Stück von etwa 2600 Verszeilen auf etwa 2000.

Ueber seine Macbeth-Aufführung schrieb Immermann eingehend an Ludwig Tieck[1]); er wählte den Schillerschen Text, nur die Hexenscenen eingelegt aus Schlegel-Tieck. Auch Grabbe besprach diese Darstellung[2]). — Vom Kaufmann von Venedig handelt Immermann's Tagebuch[3]); denjenigen Bühnenleitern, welche Akt V fortlassen, sei das Wort empfohlen: „und dann der ganze himmlisch-schöne fünfte Akt". — Othello (dargestellt nach dem älteren Berliner Buch) wird ebenfalls im Tagebuch besprochen.[4])

Immermann mußte, gleich jedem Bühnenleiter, bei der Einrichtung eines Stückes zunächst sein Theater, seine Schauspieler ins Auge fassen: so mögen einzelne Aenderungen sich anders gestalten lassen unter andern Verhältnissen. Immerhin mögen wir voll Theilnahme beobachten, wie vor fünfzig Jahren ein Poet als warmer Shakespeare-Verehrer die Sache angriff, damit dem britischen Dichter erhalten bleibe, was ihm selber am Herzen lag: die volle Bühnenwirkung.

---

[1]) Theaterbriefe von K. Immermann. Berlin 1851. S. 82 ff.
[2]) Grabbe's Werke von Gottschall, II, 447. — Immermann's Werke, Berlin, Hempel. XIX, 58.
[3]) a. a. O. S. 123—126.
[4]) a. a. O. S. 135.

Der Jude von Venetien,

die älteste deutsche Bearbeitung des Merchant of Venice.

Von

Johannes Bolte.

J. Meißner's gründliche und vielfach fördernde Arbeit über die glischen Komödianten zur Zeit Shakespeare's in Oesterreich (1884) t uns auch mit der frühesten Verdeutschung des Shakespeare-hen Kaufmanns von Venedig bekannt gemacht, welche bisher iter den Handschriften der Wiener Hofbibliothek verborgen lag. s möge mir verstattet werden, im Folgenden einige Bemerkungen er diese schätzenswerthe Publikation den Lesern des Jahrbuchs rzulegen.

Zeit und Ort der Niederschrift ist zwar in dem Manuskripte wenig wie der Name des Bearbeiters angegeben; doch verräth, ie Meißner darlegt, die große Aehnlichkeit der Schriftzüge mit er Wiener Handschrift des 1689 von Gabriel Möller in Dresden bgeschriebenen 'Verirrten Liebessoldaten'[1]), daß es ebenfalls um 1690 für die unter Velten's Leitung stehende Bande der kurfürstlich sächsischen Hofkomödianten angefertigt wurde[2]). Viel früher setzt Meißner die erste Entstehung des Stückes an; denn er erkennt in dem erhaltenen Juden von Venedig die 'Komödie von einem König von Cypern und von einem Herzog von Venedig' wieder, welche John Green 1608 im Fasching am unsinnigen Montag mit seiner Bande zu Graz spielte.

---

[1]) Vergl. Bolte, Zeitschrift für die deutsche Philologie XIX, 86—93.

[2]) In dem von C. Heine, Johannes Velten, Diss. Halle 1887, mit Fleiß und msicht zusammengestellten Repertoire Velten's fehlt allerdings der Jude von enetien.

Für die Identität dieser verloren gegangenen Komödie m dem Stücke der Wiener Handschrift spricht außer der Uebereii stimmung ihres Titels mit dem Inhalte der letzteren auch der Un stand, daß alle historischen Beziehungen in demselben auf ein frühere Zeit als das Jahr 1608 weisen. Zwar die 1469 geschlossen Heirath der Venetianerin Catarina Cornaro, an welche Ancilletta' Vermählung mit dem cyprischen Prinzen erinnert, war schon da mals ein Ereigniß der fernen Vergangenheit, und Cypern stand se 1571 unter der Botmäßigkeit der Türken; dagegen mußte der i ersten Akte erwähnte neuliche Sieg des Perserschahs Sofi über di Türken (1605) im Jahre 1608 eine allen Zuschauern wohlbekannt Begebenheit sein, während es achtzig Jahre später wunderlich gewesen wäre, dem Publikum ein Verständniß dieser Andeutung zuzutrauen. Auch der zweite Name Josephus des Juden Barrabas, in welchem L. Kellner[1]) wohl mit Recht eine Beziehung auf den 1579 als Herzog von Naxos verstorbenen portugiesischen Juden João Miquez oder Don Josef wittert, macht die frühere Entstehung unseres Schauspieles wahrscheinlich.

Vorsichtiger Weise hat sich Meißner gehütet, eine wörtliche Uebereinstimmung desselben mit dem Grazer Texte von 1608 anzunehmen; er weist nur darauf hin, daß der Ton der englischen Komödien von 1620 darin wiederklingt, nicht der späterer Staatsaktionen und opernhafter Machwerke. Bei unbefangener Betrachtung jedoch muß man gestehn, daß das Stück, wie es vorliegt, nicht im Jahre 1608 in Deutschland, zumal von dem Ausländer John Green, niedergeschrieben sein kann. Man vergleiche die besten der in der Periode von 1590—1630 unter dem Einflusse des englischen Dramas entstandenen Schauspiele Ayrers, des Herzogs Heinrich Julius und der Anonymi in den Sammlungen von 1620 und 1630, nirgends wird man eine so flüssige und gelenke Sprache und einen so pointierten Dialog finden wie an vielen Stellen des vorliegenden Stückes. Die Scenen, in denen die beiden venetianischen Edelleute um die Gunst der Ancilletta werben und der Prinz und Ancilletta einander ihre Neigung gestehn, verrathen nicht die männliche, wenn man will rohere Auffassung der Liebe zum anderen Geschlechte, wie sie vor dem dreißigjährigen Kriege in Deutschland, trotzdem der Amadis schon übersetzt war, noch allgemein herrschte, sondern den Einfluß der galanten, höfischen Poesie. Die

---

[1]) Englische Studien X, 101—106.

Hand eines routinierten Schauspielers zeigt sich ferner in dem bis zum Ueberdrusse angewandten Mittel eines gewissen Parallelismus zwischen den Aeußerungen des Liebespaares und denen ihres niedrigen Gegenbildes: überall wo der Prinz von seiner Liebe redet oder Ancilletta von der ihrigen, oder Beide zusammentreffen, werden ihre Reden sofort vom Pickelhering und von der Zofe parodiert; ebenso wirkt Scene 9 des vierten Aktes, wo die verschmähten Liebhaber gleichzeitig den Entschluß fassen, Ancilletta zu entsagen, ganz wie eine fortwährende Responsion von Strophe und Antistrophe u. a. m. Endlich findet sich der Reim keineswegs nur bei Scenenschlüssen angewandt, wie Meißner meint, sondern auch mitten im Dialoge, z. B. S. 153, 29. 154, 2. 174, 1, 185, 36. Wenn unserem Texte also die alte Komödie von 1608 zu Grunde liegt, so muß sie inzwischen eine durchgreifende Ueberarbeitung in modernerem Geschmacke erlitten haben. Direkte Einflüsse bestimmter Literaturwerke habe ich nicht zu erkennen vermocht. Wenn Pickelhering den Herrscher von Cypern als „Junker König“ anredet, so mahnt Das wohl an die Schildbürgerhistorie, manche Wendung klingt auch an das ältere Fastnachtsspiel an; aber man darf nicht vergessen, daß solche Motive in der Schwankliteratur wie im Drama lustig fortleben bis auf Gryphius, Christian Weise und Christian Reuter[1]).

Solchen Erwägungen wird Mancher geringen Werth beimessen; glücklicherweise bin ich jedoch im Stande, dieselben durch ein direktes Zeugniß zu stützen. Als ich im vergangenen Sommer die Handschriftenverzeichnisse der Großherzoglichen Landesbibliothek zu Karlsruhe durchsah, stieß ich auf ein Stück, welches sich bei genauerer Betrachtung als eine zweite Aufzeichnung des Juden von Venedig erwies. Dank der bereitwilligen Güte der Bibliotheksverwaltung konnte ich dasselbe später in Berlin mit Muße untersuchen und vergleichen.

Es ist ein Quartband von 35 Blättern. Die Katalogbezeichnung „Rast. 193“ ebenso wie der dem 18. Jahrhundert angehörige mit einem fürstlichen Wappen gezierte Einband verrathen, daß die Handschrift sich im vorigen Jahrhundert in der Hofbibliothek der zu Rastatt residierenden Markgrafen von Baden-Baden befand. Aus

---

[1]) Auch Pickelhäring's Beantwortung der ersten Supplik (S. 136, 3) erinnert an einen alten Schwank; vergl. Benfey, Pantschatantra (1859) I, 397. Aber die ganze Stelle ist, wie wir später sehen werden, eine jüngere Interpolation.

dieser stammen auch zwei andre jetzt in Karlsruhe befindliche Schauspielhandschriften des 17. Jahrhunderts:

Rastatt 86: „La Ninfa Ritrosa | Fauola Boscareccia | rappresentata in | Monaco | nel teatro Elettorale | A: MDCLIV." 47 S. 4⁰. Dreiaktige italienische Oper, auch in München handschriftlich vorhanden: vgl. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München I, 29 (1865). Angebunden ist das gedruckte, acht Blätter starke deutsche Argument der Oper, München 1654. 4⁰.

Rastatt 118: „Alexander | Der | Schutz-Herr." 57 S. 4⁰. Deutsches Singspiel in drei Akten mit Intermedien. Dargestellt wird in allegorischer Weise der von seinem Schutzengel unterstützte Mensch mit den Lastern kämpfend. Schluß auf S. 57: „Finis | Ad Maiorem Dei Deiparaeque Gloriam. | 1. 6. 9. 9."

Im Gegensatz zu diesen beiden datierten Stücken trägt die Handschrift „Rast. 193" keine Angabe der Entstehungszeit; doch scheint sie der Schrift nach älter zu sein als die 1699 entstandene zweite Oper. Der Titel lautet:

„COMOEDIA | Genandt | der | Jude von Venetien. | Componirt | von | Christoph: Blümel studioso | Silesiensi." 35 Bl. 4⁰.

Wenn uns hier der Autor oder richtiger der Bearbeiter des Stückes genannt wird, so erhält auch das darauf folgende Personenverzeichniß durch die von anderer flüchtigerer Hand beigeschriebenen Namen der Darsteller besonderen Werth.

Personae.

König aus Cypren	Fr. bild
Königl. Printz	Schleicher
Hertzog von Venetien	Fr. Bildh.
2. Räthe des Königs aus Cypren	Joh. v Aue et Trompeter.
Florello. Ein Venetianischer Rathsherr	M. Nesseni[1]).
Ancilletta des Florello Tochter.	Leonora
Santinelli } Grimaldi } der Ancillettae 2. Freyers und Cortisani. . .	Joh. v. Aue Trom.
Factor aus Cypren.	Valentin.
Bickhelhäring des Printzen diener	
Franciscina seine Liebste und Ancillettae Kammermagd. .	M. Schliss[2]).
Jude Josephus von Venetien.	M. Daniel.
2 Schergen	Wig. et Camer.

Ueber den im Titel genannten Christoph Blümel vermag ich einige Nachweise beizubringen, welche ich der hilfbereiten

[1]) oder Meßeni.

[2]) oder Schlips.

Freundlichkeit der Herren Professor J. Wackernell in Innsbruck **und** Dr. K. Trautmann in München verdanke. Im April 1654 **erscheint** er, offenbar als Leiter einer Schauspielergesellschaft, in **Ulm**, erhält aber vom Rathe nicht die erbetene Spielerlaubniß. **Das** Protokoll der Rathssitzung vom 7. April 1654 Bl. 138a lautet: „**Dem** Comoedianten Christophorus Blüemel vß Schlesien ist vf sein **übergebenes** Memoriale anzuzeigen, es seie jetzt alhie nit Zeit vnd **Gelegenheit**, dergleichen sachen zuagiren, dahero werde ihm sein **begeren** im besten abgeschlagen.“ Sechs Jahre später finden wir ihn **zu** Innsbruck im Dienste des Erzherzogs Ferdinand Karl (1628—**1662**) mit neun andern Komödianten zusammen angestellt. In der **auf** dem dortigen Statthaltereiarchive aufbewahrten „Hofpfenning-**maisterischen** Ambts-Coppey Raittung Anno 1660“ Fol. 84a heißt es:

1. Johañ Marthin, Comediant. Die Besoldung vom 60gsten Jahr 72 fl.
2. Mathiä Porton Comodiant. die besoldung vom 60gsten Jahr 72 fl.
3. Christoff Falckhenberger, Comediant. Die besoldung vom ersten Jener — letzten October. 10 Monate, jeder 12 fl. = 120, mit der verbesserung 150 fl.
4. Franz Gerber, Comediant. besoldung für 1660 — 72 fl.
5. Hans Fux, Comediant. „ „ „ 108 fl.
6. Johan Wohlgehaben, Comediant „ „ „ 84 fl.
7. Christoff Plieml, Comediant. betrifft die besoldung vom 15. April bis letsten December 1660. acht ain halb Monat. Jedes 8 fl.... macht acht und sechtzig gulden — 68 fl.
8. Johann Christoff Pernegger, Comediant, die besoldung vom Ersten Marti bis letsten December 1660 von 10 Monat, ieder 7 fl. 70 fl.
9. Marthin Hendler, Comediant. die besoldung vom 15. April — 15. August 1660, damalen Er von hier hinwekh verraist. Von 4 Monat, ieder 7 fl. — 28 fl.
10. Peter Stätins, Comediant. die besoldung vom 1. Jenner — 15. August ist auch damal weckh gereist. $7^1/_2$ monat, ieder 15 fl. — 112 fl. 30.“

Sonst enthalten die Raitbücher der Jahre 1659—1665, welche Herr Professor Wackernell für mich durchgesehen hat, keine Notiz über Blüemel oder Plieml. Trotzdem muß er noch länger im Dienste des prachtliebenden Erzherzogs geblieben sein, da er sich 1662

als „Erzfürstlichen Comoedianten zu Inspruckh“ bezeichnet. Es befindet sich nämlich in einer zu Wien in Privatbesitz aufbewahrten Sammlung von Schauspielhandschriften des 17. Jahrhunderts auch ein Stück von Blümels Hand, folgendermaßen betitelt: „Comoedia Von der Glüeckseligen Eyfersucht Zwischen Rodrich vndt Delomira von Valenza. Ein Königliches Werckh Erstlichen gemacht Von Herrn Doctor Hiacinto, Andrea Cicognini auss Florentz in Italienischer sprach, Itzo aber In Hochteutscher sprach, auss der Italianischen Vbersetzt Von Ihr Gnad: H. H. N. N. Künickhl. Verbessert aber vnd Zierlicher in hochteitscher sprach gegeben durch Christoph Blimel, Poet, vndt Erzfürstl: Comaediant Im Jahr 1662 zu Inspruckh.“ Leider hat J. M. Wagner, der im Serapeum 1866, 319 von dieser Handschrift Nachricht gab, Nichts über die Form des Dramas bemerkt. Aus dem Titel ergiebt sich jedoch, daß Bliemel die beliebte *Gelosia fortunata* Cicognini's[1]) nicht selber verdeutschte, sondern das Werk eines andern aus dem tirolischen Adelsgeschlechte von Künigl oder Königl stammenden Uebersetzers bearbeitete und zierlicher, d. h. bühnengerechter machte, ein Verfahren, das auch für sein Verhältniß zu dem Juden von Venetien einen wichtigen Anhaltspunkt gewährt. Die nicht ganz klare Bezeichnung seiner Thätigkeit auf dem Titel desselben: „komponiert“ gestattet uns die Vermuthung auszusprechen, daß Blümel ein Manuskript der Grazer Komödie von 1608 in die Hände bekam, vielleicht bei einem Aufenthalte in Graz selbst, und dasselbe nach seinem Geschmacke ummodelte. Ihm würden dann die oben bezeichneten modernen Züge, auch die Erweiterung der Pickelheringsrolle zuzuschreiben sein, während der Gang der Handlung und auch viele Einzelheiten, wie die Erwähnung des Perserkönigs Sophi[2]), ungeändert blieben.

Ueber Blümel's Schicksale während der nächsten Jahre fehlen direkte Zeugnisse. Jedenfalls wurde, als Ferdinand Karl am Ende des Jahres 1662 starb und sein Nachfolger Sigmund Franz eine nothwendige Einschränkung des kostspieligen Hofstaats und der

---

[1]) Vergl. Zeitschrift für deutsche Philologie XIX, 22[5]. Dazu noch eine Münchener Handschrift, Cod. germ. 1008: G. A. Cicognini, Die Liebe zwischen Feinden, Opera scenica 1697.

[2]) Die Schreibung Sefi in der Wiener Handschrift ist wohl nur ein zufälliges Versehen, nicht wie Meißner S. 108 meint, aus der englischen Orthographie Saphi, gesprochen Sephi abzuleiten.

Dienerschaft vornahm [1]), auch er mit den übrigen Komödianten entlassen und suchte dann in andern Städen seine Kunst zu verwerthen. Zunächst scheint die ganze Truppe beisammen geblieben zu sein. Im Mai 1662, also vor dem Tode ihres Gönners, erscheinen die „Innspruckerischen" Komödianten in Laibach. Von ihrem dortigen Auftreten giebt noch eine von ihrem „Directoribus" verfasste gereimte Einladung zu den Vorstellungen und ein handschriftlich erhaltenes geistliches Schauspiel Zeugniß, das der Komödiant Hans Ernst Hoffmann in demselben Jahre, wie es scheint, dem Landeshauptmann Wolf Engelbert von Auersperg widmete: „Christlicher Actaeon, oder das Leben des heiligen Eustachii." [2]) Auch der „Verirrte Soldat" ist wahrscheinlich von dieser Gesellschaft aufgeführt worden, obschon die von P. v. Radics herausgegebene Laibacher Handschrift keine Jahreszahl enthält; denn von den beiden Dedikatoren derselben, Martin Höndler und Melchior Harrer, begegnete uns der erstere schon oben 1660 im Dienste des Tiroler Erzherzogs. In den beiden folgenden Jahren 1663 und 1664 spielten die Innsbrucker Komödianten in Wien; [3]) unter wessen Leitung, ist leider nicht überliefert. Bald darauf müssen sie an den Hof des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz gekommen sein, der auch sonst als Förderer der Schauspieler bekannt ist. Wir können Dies aus der Nachricht [4]) schließen, daß 1667 eine Gesellschaft ehemals Inspruggischer, später kurpfälzischer Schauspieler unter dem oben erwähnten Hans Ernst Hoffmann nach Basel kam, wo sie schon 1658 sich aufgehalten hatte.

Daß auch Blümel an diesen Kunstreisen theilnahm, beweist eine Supplik, in welcher die nach Heidelberg zurückgekehrte Gesellschaft am 13. Februar 1668 den Rath zu Frankfurt a. M. um Spielerlaubniß angeht; hier unterzeichnen sich neben Hans Ernst Hoffmann auch Peter Schwartz, Johann Wohlgehaben und

---

[1]) Zoller, Geschichte und Denkwürdigkeiten der Stadt Innsbruck I, 383 (1816). J. Egger, Geschichte Tirols II, 423 (1876).

[2]) Der verirrte Soldat, ein deutsches Drama des 17. Jahrhunderts, hrsg. von P. v. Radics. Agram 1865 S. XV f.

[3]) J. E. Schlager, Wiener Skizzen aus dem Mittelalter. Neue Folge. Wien 1839 S. 253 und 328.

[4]) L. A. Burckhardt, Geschichte der dramatischen Kunst zu Basel. Beiträge zur vaterländischen Geschichte I, 205 (Basel 1839). — Speziell über Blümel sind aus dem Staatsarchive zu Basel, wie mir Herr Archivar Dr. R. Wackernagel schreibt, keinerlei Nachrichten zu gewinnen.

Christoph Blümel, „Sämbtliche Direktors der für diesem zu In: prugg bedient gewesenen Compagnie Comödianten“[1]). Die beide Erstgenannten, Hoffmann und Schwartz, konnten sich dabei auf d Vorstellungen berufen, welche sie zehn Jahre zuvor in Frankfu gegeben hatten. Beide waren nämlich 1656 kurz vor der Oste messe aus der Truppe ihres Prinzipals, des „englischen Comödiante Joris Jollifous[2]) ausgeschieden, um eine neue Gesellschaft zu grü den, mit der sie 1656—1658 in Frankfurt, Heidelberg und Bas auftraten. Außerdem konnten sie auch ein Zeugniß des Kurfürst Karl Ludwig über ihre Leistungen und ihr Wohlverhalteu vorlege so daß sie die Erlaubniß erhielten, während der Ostermesse 16 in Frankfurt zu spielen. Nachdem sie dann Köln und Aach besucht, kehrten sie im Herbst desselben Jahres nach Frankfu zurück. Damit aber verlassen uns die Nachrichten über die Inn brucker Komödianten[3]) und über Blümel; wenn einmal durch for gesetzte archivalische Nachforschungen dem vagen Gerede üb das Schauspielwesen dieser Zeit ein Ende gemacht ist, wird sein Persönlichkeit wohl in hellerem Lichte vor uns stehn. Vielleich führt die Bezeichnung '*Studiosus Silesiensis*' auf dem Titel des Jude von Venetien zur Ermittlung seiner engeren Heimath und seine Geburtsjahres, da man annehmen darf, daß er sich auf einer de von den Schlesiern am meisten besuchten Universitäten, Witten berg, Leipzig, Frankfurt a. O., immatrikulieren ließ: in der Witten berger Matrikel habe ich jedoch vergeblich nach ihm gesucht[4]) Noch macht mich Herr Dr. Trautmann freundlich darauf aufmerk

---

[1]) E. Mentzel, Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. N.F. IX, 96 f. (1882)

[2]) Jollifous ist bisher nachgewiesen 1649 in Köln, 1651 in Frankfurt a. M. 1652 ebenda, 1653 in Ulm und Wien, 1654 in Basel und Frankfurt, 1655 i Köln, Frankfurt, Trier, Frankfurt, 1656 in Frankfurt, 1657 ebenda, 1658 i Frankfurt, Heidelberg, 1659 in Wien. — Vgl. E. Mentzel a. a. O. IX, 75–89 ferner Burckhardt a. a. O., Schlager, Wiener Skizzen N. F. 1839 S. 252 und 32 und Sitzungsberichte der Wiener Akademie VI, 163 und 171 (1851), Ennen, Zeit schrift für Preußische Geschichte VI, 15 und Trautmann, Archiv für Literatur geschichte XIII, 324.

[3]) Nur Peter Schwarz und Johann Wohlgehaben erscheinen 1674 vo Ostern in Graz. F. Ilwof, Mittheilungen des histor. Vereins für Steiermar XXXIII, 146 (1885).

[4]) Ich fand hier nur folgende Träger seines Namens verzeichnet: Elias Blü melius Jauranus Silesius am 10. Juni 1598, Jacobus Blümelius Lipsiensis an 11. November 1607, Joach. Blümelius Leorinus Silesius am 30. Dezember 1630 Christoph Blümener Brandenbr. am 9. Juni 1659.

sam, daß ihm der Schauspielername Blümel in späterer Zeit mehrfach aufgestoßen sei: 1698 stellte ein Blümel, welcher zur Gesellschaft Augustin's und Fromm's gehörte, in Stuttgart bei einer Aufführung von Corneille's Polyeucte den Nearch dar; in München spielte 1709 ein Hans Georg Pliembl, Hofmusikant des Bischofs von Eichstädt, mit seiner Truppe 21 Komödien; in Nördlingen erschien 1714 ein Marionettenspieler Johann Joseph Blüml. Ob einer der Genannten mit unserm Poeten und Komödianten in verwandtschaftlichen Beziehungen stand, muß ich natürlich dahingestellt sein lassen.

Nachdem wir, was sich über den Bearbeiter des Juden von Venedig ermitteln ließ, zusammengestellt haben, wenden wir uns zu dem Zeitpunkte und Schauplatze der Aufführung, an welche die offenbar von der Truppe dem badischen Hofe dedizierte Handschrift erinnert. Schon daß sich Blümel nicht als ehemaligen Innsbruckischen Komödianten oder als Mitdirektor dieser Truppe bezeichnet, läßt uns vermuthen, daß die Handschrift nicht in den Jahren 1660—1668 entstanden ist; vielmehr erlaubt die Benennung Studiosus[1]) vielleicht den Schluß, sie falle in eine frühere Zeit, wo der jugendlichere Blümel mit einer eignen Gesellschaft, wie 1654 in Ulm, oder auch unter der Leitung eines Andern herumzog. Ein Bild von der Zusammensetzung dieser Truppe liefert das Rollenverzeichniß mit der hinzugefügten Besetzung. Den Titelhelden, eine Charakterrolle, gab M. Daniel, den ersten Liebhaber Schleicher, die beiden Fürstenrollen waren Fr. Bild übertragen, den zärtlichen Vater spielte M. Nesseni, Joh. von Aue und Trompeter stellten im ersten Akte die Räthe des Königs von Cypern und später die verschmähten Liebhaber der Ancilletta dar, in Nebenrollen traten Wig[and?], Camer und Valentin auf. Neben Pickelhering's Namen fehlt der des Schauspielers, offenbar nicht zufällig, sondern weil der Regisseur, welcher die flüchtig gekritzelte Rollenvertheilung dem Personenverzeichniß beifügte, selbst diese wichtigste Rolle übernommen hatte. So pflegten es viele Prinzipale zu halten, von John Green an, der gerade in dem Juden von Venedig den Lustigmacher spielte und dadurch dieser Partie zu einer solchen Aus-

---

[1]) Die Tragödie „Der Großmüthige Rechts Gelehrte Aemilius Paulus Papinianus“ (Cod. Vindob. 13161) trägt die Unterschrift: *Tragoediam hanc in memoriam Julianae Compagniae scripsit G. R. Haskerl olim stud[iosus] N[unc] V[ero] Comicus. Merseburg 1716.*

dehnung verhalf[1]), bis auf Wallerotty, Joseph Kurz, Stranitzky u. A. Ob in unserm Falle etwa Blümel der Direktor und der Pickelhering war, läßt sich nicht entscheiden. Neben den zehn bisher genannten männlichen Komödianten wird uns auch eine Darstellerin der weiblichen Hauptrolle Namens Leonora vorgeführt. Bei ihrer Zofe, der leichtsinnigen und ihrem Liebhaber sehr entgegenkommenden Franciscina, läßt uns der beigeschriebene Name „M. Schliss" im Zweifel, ob wir nach altem Gebrauche einen männlichen Aktor oder ein „rechtes Weibsbild", wie solche Jollifus zuerst 1654 auf die Bühne gebracht hatte, vor uns haben. Das *M.* vor Schliss, Nesseni und Daniel kann man nicht zur Entscheidung herbeiziehen, da es wohl nur Abkürzung eines Vornamens ist, nicht aber *Monsieur* oder *Magister* bedeutet. Denn obwohl die Komödiantenbanden des 17. Jahrhunderts sich gewiß großentheils aus Studenten zusammensetzten, welche in dem ungebundenen Wanderleben einen Nachhall des alten Vagantenthums fanden, so wäre es doch wunderbar, wenn bei drei Mitgliedern einer Gesellschaft von zwölf Personen die Neigung zum Theater erst so spät, nach pflichtmäßig abgelegtem Examen, erwacht sein sollte. Der Magister Johann Velten bildet hierin eine Ausnahme, wie er auch sonst über seine Berufsgenossen um ein Merkliches hinausragt, und der sagenhafte Magister Lassenius, welcher Mitglied der Treu'schen Bande gewesen sein soll, sollte endlich aufhören, in den Theatergeschichten herumzuspuken.

Wenn wir somit in Betreff der Zeit, in welcher das Grazer Stück Greene's von Blümel umgearbeitet und von der eben geschilderten Gesellschaft dargestellt wurde, nur vermuthungsweise äußern können, es sei Dies vor dem Jahre 1660 geschehen, so gelangen wir auch hinsichtlich des Ortes der Aufführung zu keinem hinlänglich festen Resultate. Da die Handschrift, wie oben bemerkt, aus altem markgräflich badischen Besitze herstammt, müssen wir auch an eine Darstellung am badischen Hofe denken. Auf meine Bitte haben Herr Professor Dr. J. Bierbaum und Herr Archivar Dr. E. Heyck in Karlsruhe die Güte gehabt, Nachforschungen nach den Spuren badischer Komödianten während des 17. Jahrhunderts anzustellen, wofür ich ihnen auch an dieser Stelle meinen Dank sage; leider jedoch ohne Erfolg. Die wenigen erhaltenen Nachrichten beschränken sich auf ein Paar Schauspieldrucke. Da aber auch dies

---

[1]) Meißner, Die englischen Komödianten, 1884, S. 107. 130.

aterial vielleicht einmal von Nutzen sein kann, so stelle ich es ırz zusammen, indem ich von den Schulkomödien absehe.

1657. Eberhard Welper, Faßnachts Freud. Straßburg 1657. . (Karlsruhe, Hof- und Landesbibliothek Qb 228). Beschreibung nes Maskenzuges.

1660. Ballet. Baden 1660. 4°. (ebenda).

1665. Perseus und Andromeda. Lustspiel. Straßburg 1665. '. (ebenda).

1666. Alexander der Große. Schauspiel. Durlach 1666. 4°. benda).

Glück und Tugend. Tantz-Spiel. Durlach 1666. 4°. (ebenda).

1670. Nachdem am 4. November 1669 Markgraf Ferdinand laximilian von Baden-Baden noch bei Lebzeiten seines Vaters erstorben war, wurde am 20. Januar 1670 zu Baden ein Inventr seiner Mobilien, „so Lambert Cloche Garderobe vnderhanden," ıfgenommen. Es befindet sich darunter eine ziemlich umfangiche Liste von „Ballet vnd Comedianten Kleydern." [1]) Da die andestrauer keine Aufführung von Schauspielen zuließ, gingen e Schauspieler des Markgrafen nach Basel, wo sie drei Wochen ng sich aufhielten [2]). Daß sie in demselben Jahre auch Straßırg besuchten, beweist folgender Titel:

Der von Ormonda verfolgte Altomiro. Oder Der unbekannte ohn seins Vatters, vorgestellt in Straßburg von der Gesellschaft adischer Bedienten Comoedianten. 1670. 4°. Argument eines 'eiaktigen Dramas. (Karlsruhe Nt 18a).

Ballet. Durlach 1670. 4°. (Karlsruhe Qb 228). Vgl. Gotthed, Nöthiger Vorrath I, 229.

1671 am 9. Februar petitionierte Christian Friedrich Loangappy im Namen der zwanzig Hofkomödianten des verstorbenen arkgrafen Ferdinand Maximilian beim Rathe von Frankfurt um ulassung; er wurde jedoch abgewiesen (E. Mentzel, Archiv für rankfurts Geschichte N. F. IX, 100).

Vnglück über Vnglück oder das durchleichtigste Bettelmägdin, vorgestellt in Straßburg von der Gesellschafft Badischer Beenten Comoedianten. 1671. 4°. Argument der fünf Akte. (Karlsthe Nt 18a).

---

[1]) Generallandesarchiv zu Karlsruhe.

[2]) Burckhardt a. a. O. I, 205.

1688 trat in Basel dieselbe Bande markgräflich badischer Komödianten auf, welche schon 1670 dort gespielt hatte; ihr Direktor Jacob Schulmann ist offenbar identisch mit dem Jacob Kuhlmann aus Bautzen, welcher 1666 in Frankfurt, 1669—71 in Wien, und 1685 wieder in Frankfurt nachzuweisen ist (Mentzel IX, 93. 115 f. Schlager a. a. O. S. 254).

1698 am 27. Mai nennt sich Andreas Elenson[1]) in einem Schreiben an den Rath zu Nördlingen „Principal der hochfürstlich Marggraeffl. badischen hochteutschen hoff Comoedianten“ und während desselben Jahres in Augsburg „Principal der hochfürstl. printz loyischen (d. h. des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden) hochteutschen hoff Comoedianten.“ [2])

Weitere Notizen über badische Schauspiele findet man bei Schletterer, Das deutsche Singspiel 1863 S. 223 (nach Gottsched), E. Mentzel a. a. O. IX, 145, Brachvogel, Geschichte des Theaters zu Berlin (1877) I, 69. Wie Burckhardt berichtet, besuchte der Markgraf von Baden im November 1696 öfter die Vorstellungen einer in Basel auftretenden Truppe von zwölf hochteutschen Comödianten.

Die Textvergleichung der Karlsruher Handschrift mit dem von Meißner reproduzierten Wiener Manuskript ergiebt keine wesentlichen Abweichungen. Abgesehen von der verschiedenen Sceneneintheilung im 2. und 5. Akte ist nur die Pickelheringsrolle in der Wiener Bearbeitung an zwei Stellen (S. 133 und 136) erheblich erweitert. Alle übrigen Differenzen betreffen nur einzelne Wendungen und Ausdrücke sowie die Schreibweise. Sie zeigen aber, daß der Wiener Text von einem nachlässigen Schreiber verunstaltet[3]) und vergröbert ist, während der Karlsruher die bessere ursprüngliche Fassung aufweist; es stimmt diese Thatsache sehr

---

[1]) Andreas Elenson erscheint 1671 in Graz, 1673 in Frankfurt, 1679 ebenda und in Halle, 1684 in Frankfurt, 1692 und 1694 in Wien, 1695 in Augsburg und Frankfurt, 1698 in Nördlingen, 1706 in Wien.

[2]) Mittheilung von Dr. K. Trautmann.

[3]) Dagegen scheint öfter ein mit einem Schnörkel versehenes d vom Herausgeber unrichtig durch bloßes *d* statt durch *der* wiedergegeben zu sein; z. B. 133, 2 Verendung statt Verenderung, 135, 34 nied, 135, 37 einand, 144, 29 Kindeskind, 148, 7 Hindste, 157, 31 Kleid, 164, 7 beyd, 185, 7 Lend, 156, 8 erfindin, 157, 18 verändt.

at zu den erwähnten Interpolationen des ersteren und zu dem ungefähren Datum beider Recensionen.

Da die Mittheilung aller abweichenden Lesarten der Karlsruher Handschrift hier ungebührlichen Platz einnehmen würde, so will ich nur einige anführen, durch welche offenbare Verderbnisse des Meißner'schen Textes gebessert werden; daß S. 132, 37 — 134, 18 und 136, 2–15 und einige andere Reden Pickelhering's fehlen, wurde schon erwähnt. S. 133 erhalten die Reden des 1. und 2. Rathes erst ihren Sinn, wenn man ihre Stelle vertauscht, wie es in unserm Texte wirklich der Fall ist. Auch S. 173 f. sind die Reden Santinelli's und Grimaldi's nicht immer richtig an Beide vertheilt. S. 136, 42 Sophi. 139, 21 l. löcher statt augen. 141, 23 schier statt hier. 143, 28 Gnade statt Quelle. 145, 34 Schnuptuch. 158, 40 Chaldeischen statt kahldaunischen. 160, 30 Lateinisch statt Calvinisch. 185, 30 Läßt das Frawen Kleyd hinabfallen. 165, 27 meinem Leibe statt meiner Liebe.

Nachtrag zu S. 196: Erst nachdem die vorstehenden Blätter an die Druckerei abgegangen waren, konnte ich die Matrikel der Universität Frankfurt a. O., welche zum Zwecke der Herausgabe von Breslau an das Berliner Staatsarchiv gesandt worden war, hierselbst einsehen. Und glücklicherweise fand sich darin der gesuchte Aufschluß. Unter den 244 während des Sommersemesters 1649 aufgenommenen Studenten steht als Nr. 216 „Christophorus Blumelius Bolco-Lucanus Siles. [dedit] 15 g.“ verzeichnet; d. h. Christoph Blümel wurde ums Jahr 1630 zu Bolkenhain in Schlesien geboren und kam im August oder September 1649 („ante Nundinas aestivas“, heißt es kurz zuvor) nach Frankfurt. Ein eigenthümlicher Zufall hat es gefügt, daß vier Zeilen hinter unserm Komödianten „Andreas Gryphius Glogâ Silesius“ eingetragen ist; doch ist nicht an den großen Dramatiker, welcher damals schon 33 Jahre zählte und längst die Magisterwürde erlangt hatte, sondern an einen gleichnamigen Neffen zu denken.

Eine schwedische Shakespeare-Monographie.

Von

Wilhelm Bolin.

Wie den Lesern unseres Jahrbuches erinnerlich, ist die Pflege des Shakespeare-Studiums in Schweden bisher nur in bescheidenem Maße betrieben worden.[1]) Im Besitz einer vortrefflichen Uebersetzung der Werke unseres Dichters, die fortan auch für die Bühne hinlänglich verwerthet worden, ward dies Land nunmehr aber auch auf dem Gebiete der Shakespeare-Forschung durch ein Werk bereichert, das an Gediegenheit der Untersuchung, an Bedeutung der Ergebnisse und an Tüchtigkeit der dabei entfalteten Kenntnisse, dem Besten an die Seite zu stellen ist, was die hier einschlagende Literatur gegenwärtig aufzuweisen hat. Mit C. A. Hagberg's Gesammtübersetzung der Dramen hatte Schwedens poetische Literatur den Bann gebrochen, der dieselbe noch zum Theil an die Traditionen der französischen Geschmacksrichtung gefesselt; und als die reifste und an sich werthvollste Frucht der dadurch angeregten Entwicklung innerhalb der sowohl literarhistorischen wie ästhetischen Anschauungen haben wir das Werk zu begrüßen, worüber wir den Freunden unseres Dichters hiermit Bericht erstatten wollen.

Das Werk betitelt sich: William Shakspere, hans lif och verksamhet; *en historisk framställning af* Henrik Schück. Stockholm 1883—84 (446 Seiten gr. 8). Zu deutsch: William

---

[1]) Vergl. Jahrb. XIV: Hamlet in Schweden, und Jahrb. XV: Zur Shakespeare-Literatur Schwedens.

ıakspere — der Verfasser hält diese Namensschreibung für die chtigere — sein Leben und Wirken; eine historische Darstellung ɔn Henrik Schück.[1])

Zur Herstellung dieser überaus tüchtigen Arbeit hat der Verısser alle nur irgend zugänglichen Hilfsmittel benutzt, wie sie die 'orschung und Quellenpublikation in England, Deutschland und ımerika darbieten. Demnach besteht das rein-biographische Eleıent auch in diesem Werke aus den nämlichen dürftigen Daten, ıuf die unsere thatsächliche Kenntniß von den Lebensumständen les Dichters anscheinend für immer beschränkt bleiben wird. Anäßlich einer Schilderung von *New Place* bei Stratford, wo er selbst hingepilgert war, um die Stätten zu sehen, die unserm Dichter einst so werth waren, äußert Dr. Schück: „Kein Gebäude erhebt sich auf dem schönen, durch Gartenpflanzungen verzierten Platze. Nur einige spärliche Grundmauern erheben sich hier und da vom Boden, die einzigen Ueberreste von Shakespeare's *New Place*, aber in gewissem Sinne ein Bild der unzureichenden und mangelhaften Kunde, die wir von den rein-persönlichen Lebensumständen des Dichters besitzen. Aus geistlosen Urkunden, zufälligen und häufig widersprechenden Notizen, gewagten Deutungen seiner Schriften versuchen wir die Grundzüge eines Bildnisses herzustellen, das vielleicht richtig ist." Nach dem Vorgange Elze's behilft sich ler Verfasser mit der möglichst ausführlichen Darstellung der Zeit'erhältnisse und allerhand trockner Details aus dem damaligen ›tratford, dessen Schulwesen, städtischen Zuständen u. dergl. m., vas in nur mittelbarer Beziehung zum Dichter selbst gestanden. ›ie Breite, womit das vorgeführt wird, um das eigentlich Erforderche zu ersetzen, giebt natürlich eben so wenig ein Bild von der Kindheit und den früheren Erlebnissen des Dichters, wie dies bei er ebenso gehaltenen Darstellung seiner späteren Lebensschicksale er Fall ist. Von seiner Person als solcher, die man bei all den ehäuften Aeußerlichkeiten immer hinzudenken muß, bekommt man inen so negativen Eindruck wie etwa beim Besuch der Wohn-

[1]) Der Verf., Dozent der Literaturgeschichte an der Universität Upsala, ward eb. 1855 zu Stockholm. An sonstigen Shakespeare-Leistungen von ihm wäre och eine Analyse des Bacon-Pott-Schwindels zu erwähnen, wie er s. Z. ıch bei den schwedischen Zeitungen geneigte Aufnahme fand (Ny svensk Tidkrift, Lund 1883, December) und dazu eine geistvolle Widerlegung von Dr. G. randes' absonderlicher Hypothese über die Benutzung von Montaigne's Essais ir den Hamlet-Text. (Finsk Tidskrift, Helsingfors 1885, April.)

stätte einer bedeutenden Persönlichkeit nach deren Tode, die man lebend nie erblickt und nur von Hörensagen und aus ihrer Thätigkeit gekannt hat. Es fehlt die Unmittelbarkeit, wie sie beim Lebensbild unerläßlich und durch keinerlei Spuren und Andeutungen zu ersetzen ist.

Gleichwohl gliedert sich das Werk nach gewissen Lebensepochen des Dichters. In seiner Behandlung wollte der Verfasser möglichst streng historisch verfahren. Ein Gegner der spekulativen Aesthetik, hat er beim Studium Skakespeare's und seiner Kommentatoren die Ueberzeugung gewonnen, daß eine so geartete Betrachtungsweise bei der Literaturgeschichte durchaus unzulässig sei. „Durch philosophische Brillen gesehen", sagt er, „ward der Dichter zu einem völlig modernen Schriftsteller, von den Ideen unseres Zeitalters beseelt und nach dem allerneuesten System der herrschenden Schulweisheit meßbar". Für den Verf. ist unser Dichter, bei aller weitblickenden Genialität, immerhin ein Kind der eigenen Zeit, mit deren Augen sehend und an deren Kämpfen mit fechtend, und gerade als vollkommener Ausdruck seiner eigenen Zeit hat er ein Recht auf das dauernde Andenken bei der Nachwelt. Dem Schriftsteller einer früheren Zeit steht eine spätere gewissermaßen fremd gegenüber, und zum richtigen Verständniß desselben ist es nöthig, nach Möglichkeit dessen eigenen Standpunkt einzunehmen. Dazu gelangt man aber nur auf dem Wege der Geschichtsforschung, der jedoch nimmer durch den Flugsand der spekulativen Aesthetik führt. Es war dem Verfasser lediglich darum zu thun, den Dichter aus seiner eigenen Zeit heraus zu verstehn.

Der erste Abschnitt ist Shakespeare's Jugendzeit gewidmet und schließt mit der Reise nach London, dessen damaliges Leben und Treiben im zweiten Abschnitt behandelt wird. Der dritte berichtet ziemlich ausführlich über das Drama des Mittelalters und die ältesten Schauspieler, über die Londoner Theater zu Shakespeare's Zeit, ihre Einrichtung und Ausstattung, Kostüme, Unternehmer und Schauspielerwesen und sonstige Eigenthümlichkeiten, und bringt dann, nach einem Ueberblick des englischen Schauspiels bis zu Shakespeare's Zeit, eine ausführliche Darstellung der Thätigkeit von Green und Marlowe. Die übrigen vier Abschnitte gehören ausschließlich den Werken unseres Dichters, die, nach eben so viel Epochen vertheilt, sich in Gruppen verschiedenen Umfangs gliedern. Während die erste sämmtliche drei Hauptdichtungsarten umfaßt — nach Dr. Schück sind die erzählenden Dichtungen sowie die Sonette

ierher zu rechnen — zählt sie auch die größte Zahl der in die ämliche Zeit fallenden Stücke. Von den 34 oder 36 ihm zugeählten Dramen gehören deren 14 in diese erste Periode, welche von 1585 bis 1596 gehend zu nehmen ist. Die zweite Periode, von 1596 bis 1601 sich erstreckend, erhält acht Stücke zugetheilt, während die dritte, die zehn Stücke bringt, sich auf die acht Jahre 1602 bis 1610 erstreckt, bis dann die letzten sechs Jahre seines Lebens noch eine Nachlese von vier Stücken hinzufügen, von denen jedoch nur zwei ganz zweifellos ausschließlich unserm Dichter angehören.

Weit entfernt von jenem ekstatischen Entzücken gewisser Shakespeare-Gläubigen, hält Dr. Schück die Dramen unseres Dichters keineswegs für gleichwerthig. Der Entwicklungsgang in der Thätigkeit des Dichters ergiebt vielmehr ein stetiges Fortschreiten, dessen Anfänge nicht lauter Meisterwerke enthalten. Gerade die große Produktivität, welche die erste Periode seines Wirkens kennzeichnet, entspricht einer Lehrzeit, innerhalb deren die Leistungen verhältnißmäßig weniger gelungen sind. Die früheren und die späteren Dramen dieser Periode zeigen eine immer deutlicher werdende Reife, die sich in merklichen Abstufungen zu erkennen giebt, wogegen die einzelnen Dramen in den übrigen Perioden im Ganzen ziemlich gleichwerthig sind. Daß die Produktivität bei Shakespeare im umgekehrten Verhältniß zum Werth der betreffenden Schöpfungen steht, leitet der Verfasser aus dem Umstande her, daß der Dichter in seiner Schaffenslust zu ermatten schien in dem Maße, wie er den Höhepunkt seiner Entfaltung erreicht hatte, so daß bei ihm der Eifer für dramatische Schriftstellerei nachließ, als er keine Schwierigkeiten mehr zu überwinden hatte. Mit eben dieser Reife hängt aber, nach Dr. Schück, auch die Lossagung von den beiden übrigen Dichtungsarten zusammen, womit Shakespeare der Modepoesie seiner Zeit den Zoll erlegt hatte. Daß er selbst großen Werth auf diese Erzeugnisse gelegt, will der Verfasser nicht in Abrede stellen, hebt aber doch mit Nachdruck hervor, daß der Dichter, so sehr es ihm um jene Elaborate zu thun gewesen sein mochte, im späteren Alter, wo es ihm nicht an Zeit gefehlt haben mag, sich mit derlei Kurzweil zu befassen, diese nämlichen Dichtungsformen nicht weiter gepflegt hat. Zur völligen Entfaltung seines Genius gelangt, heißt es, verlor der Dichter unwillkürlich den Sinn für solche gespreizte unnatürliche Poesie. Der Verfasser entscheidet sich also, was die erzählenden Dichtungen und die Sonette betrifft,

für die schon längst von Franz Grillparzer ausgesprochene Ansicht[1]), daß jene von Shakespeare selbst so hoch geschätzten Schriften lediglich auf Grund seiner Dramen eine größere Bedeutung für die Nachwelt bekommen haben, als dies sonst bei einer bloß literarhistorischen Schätzung der Fall gewesen wäre. Was die Sonette besonders anlangt, will Dr. Schück ihren positiven Werth nicht in Abrede stellen und läßt sie als eine Art dichterisches Skizzenbuch gelten; inhaltlich haben sie ihre subjektive Bedeutung mit zweifellosem Bezug auf gewisse äußere Verhältnisse und Begebenheiten, ohne jedoch biographisch irgend verwendbar zu sein.

Von höchstem Interesse, weil zum Theil neue Forschungsresultate bringend, ist die Zeitfolge der Dramen nach unserem Verfasser. Hinsichtlich der dabei zu beachtenden Kennzeichen hält er sich selbstverständlich an die allgemein giltigen sowohl äußern wie innern, welche dem Leser in sehr anschaulicher und faßlicher Weise vorgeführt werden.

Schon anläßlich Heinrich's IV., welches selbstverständlich die Reihe der Jugenddramen unseres Dichters eröffnet und ins Jahr 1592 gehört, bietet sich dem Verfasser Gelegenheit zu einigen selbständigen Ergebnissen. Bekanntlich hat Nash's hierauf bezügliche Notiz für die Datierung gedient, ohne als zweifellos zu gelten, so daß auch die Urheberschaft Shakespeare's in Frage gestellt, wiewohl das Drama im Hensloweschen Register verzeichnet worden. Außer daß bei Nash wörtliche Zitate aus dem Stück selbst vorkommen, giebt es kein anderes Stück, das den nämlichen Gegenstand behandelt; und es ist höchst wahrscheinlich, daß der Dichter um jene Zeit der bei Henslowe spielenden Truppe gehörte, die schwerlich früher ein anderes Drama des nämlichen Inhalts besessen, um dann noch eines zu bestellen. Daß das Stück bei Meres nicht verzeichnet ist und sich nur auf Hall's Chronik gründet, erachtet der Verfasser als unerheblich. Bei Meres können Gründe der Symmetrie obgewaltet haben, da sein Verzeichniß einen gewissen Parallelismus beobachtet, und daß Shakespeare erst später zur Kenntniß von Holinshed's Chronik gelangte und ihr dann den Vorzug gab, spricht eben so wenig gegen die Echtheit des Stücks, wie dessen Sprache, deren starke Anlehnung an diejenige der ältesten Schule durchaus naturgemäß ist, da dies unzweifelhaft der beim Dichter nachweisbaren Entwicklung seiner schriftstellerischen Thätigkeit entspricht.

---

[1]) Vergl. Jahrbuch XVIII 116.

'ür die Urheberschaft zeugt, nach Schück, sowohl die Aufnahme n die Folioausgabe von 1623 wie auch der Prolog zu Heinrich V., wo von mehreren Stücken des nämlichen Autors die Rede ist und eins als den Verlust Frankreichs behandelnd ausdrücklich erwähnt wird. Obschon es allerdings denkbar, daß Shakespeare für dieses Stück möglicherweise ein älteres als Unterlage oder irgend einen Mitarbeiter gehabt, muß sein Urheberrecht hier aufrecht gehalten werden, so lange diese abweichenden Annahmen nicht sicherer erhärtet worden. Für den zweiten und dritten Theil des Dramas, welche bald nach dem ersten verfasst worden, hält sich Schück an die von deutschen Forschern und von Halliwell behauptete Autorschaft Shakespeare's.

Richard III. will Schück in die Zeit zwischen Juni 1594 und spätestens Ende 1595 verlegt wissen, und zwar nicht nur auf Grund von Weever's ebendann verfaßten *Epigrammes*, welche auf das Drama Bezug nehmen, sondern auch weil es bei Henslowe fehlt, dessen Theater Shakespeare um die Mitte von 1594 gegen die Truppe des Lord Kammerherrn vertauschte. Und von dieser dürfte das Stück um eben die Zeit gespielt worden sein, da der Buchdrucker Thomas Creede im Juni 1594 sich um den Druck eines Dramas bewirbt, das die Schicksale des genannten Königs behandelt. Das von ihm veröffentlichte Schauspiel ist älter als dasjenige unseres Dichters, dem er durch sein Verlagswerk zuvorkommen wollte; daher dürfte das frühere Datum richtiger sein.[1])

Richard II. und König Johann betreffend, wird mit der Mehrzahl bisheriger Forscher 1595 und 1596 als Abfassungszeit angenommen, und für beide auch je ein älteres Drama, das als Unterlage benutzt worden. Noch mehr gilt das von Edward III., welcher von Shakespeare's Hand nur wenige Scenen enthält und ebenfalls ins Jahr 1595 gehört.

So viel, was die Historien der ersten Epoche anlangt. Die dahin gehörende Tragödienreihe beginnt selbstverständlich mit dem Titus Andronicus, der in die Zeit vom März 1592 bis in den Herbst 1593 fallen soll und, als Jugendprodukt betrachtet, dem Dichter entschieden zugesprochen werden muß. Die angegebenen Daten beziehen sich auf die Zeit, innerhalb welcher Shakespeare den Truppen von Lord Derby und Lord Pembroke angehörte, bei

---

[1]) Hinsichtlich des Verhältnisses der Quart- und Folioausgaben empfiehlt Verf. die Erklärung des Cambridger Herausgebers.

denen das Stück dazumal aufgeführt worden. Ebenfalls den Jugendwerken, und wie uns bedünkt mit vollem Recht, will Dr. Schück Troilus und Cressida zugezählt wissen, und zwar ins Jahr 1594 gehörend. Die stoffliche Frage betreffend entscheidet er sich unbedingt für Hertzberg's meisterhafte Untersuchung,[1]) deren Ergebnisse, trotz aller Einwände seitens der Verehrer von der strengsten Observanz, für alle Zeit bestehn bleiben. Lediglich als Tragödie zu fassen, und als solche auch von den Zuhörern sowie später auch noch von Dryden bei dessen Bearbeitung angesehen, hat man es als das zu betrachten, wofür es jedem unbefangenen Leser gilt: als ein mißrathenes Produkt, wie dies auch die vom Dichter vorgenommenen Umarbeitungen beweisen. Deren sind mit Mr. Fleay wenigstens zwei anzunehmen, etwa um 1606 und 1607 statthabend, ohne jedoch einen besseren Erfolg dem Stücke zuzuführen, da über dessen Aufführungen, weder in der früheren noch in der späteren Gestalt, irgend welche Spuren in zeitgenössischen Schriften vorkommen, die sonst reichlich über die andern Dramen des Dichters zu berichten wissen. Auch der bekannte Umstand, daß das Stück in die Folio-Ausgabe wie nachträglich hinzugekommen und in deren Inhaltsverzeichniß nicht genannt ist, gestattet die Annahme, daß die Herausgeber ursprünglich der Einverleibung dieses Dramas mit den bewährten Stücken abgeneigt gewesen.

In gewissem Sinne kann Troilus und Cressida als Vorstudie zu Romeo und Julia betrachtet werden, dem es auch in der Abfassungszeit unmittelbar voraufging. Die Aehnlichkeiten sind unbestreitbar, obschon das eine Drama von der treuen Geliebten handelt, das andere von der treulosen. Um so ähnlicher sind einander die Liebhaber, beide von der nämlichen Leidenschaft durchglüht, während der Pandarus gleichsam wie ein erster Entwurf zur vollendeten Gestalt der Amme dasteht, deren gleisnerische Gelegenheitsmoral schon bei diesem ganz vorgebildet ist. Auch der Hintergrund in den beiden Stücken ist gleichartig: der Zwist der feindlichen Geschlechter in dem einen, und die beiden streitenden Völker in dem andern. Auch hat schon Fleay darauf hingewiesen, daß bei diesem Stück die textlichen Kennzeichen aus Shakespeare's erster Periode unverkennbar vorwalten: in den vielen

[1]) Vergl. Jahrbuch VI, wo nachgewiesen wird, daß nicht Homer's Dichtung, sondern mittelalterliche Romanerzeugnisse, welche dem Dichter auf mehrfachem Wege zukamen, die Unterlage des Dramas bilden, zudem die nächste Anregung deutlich von Chaucer's gleichnamiger Erzählung ausgegangen.

oncetti, den cynischen Wortspielen, dem sinnlichen Charakter im Verhältniß der beiden Liebenden. Man vergleiche Romeo und Julia II, 2: „Du weißt, die Nacht verschleiert mein Gesicht“ u. s. w. mit Troilus und Cressida III, 2: „Schwer nur zum Schein“, und Romeo und Julia III, 5: „Die Lerche war's, die Tagverkünderin“ mit Troilus und Cressida IV, 2: „O Cressida! Nur daß der rege Tag“ u. s. w. Die Zahl der gleichen Ausdrücke und Bilder in den beiden Dramen könnte leicht vermehrt werden. Das Angeführte dürfte jedoch genügen, die zwischen den betreffenden Stücken befindliche Wahlverwandtschaft zu veranschaulichen und bezüglich der textlichen Anklänge zu zeigen, daß sie in der weltberühmten Liebestragödie vollständiger und sorgfältiger ausgeführt sind, wodurch das trojanische Stück auch deutlich als ältere Jugendarbeit erscheint.

Romeo und Julia will Schück, wie schon vorhin angedeutet, unmittelbar auf das vorige Stück folgen lassen, und zwar um 1595 herum. Außer daß es in den *Epigrammes* von Weever aus jenem Jahre erwähnt ist, spricht für das nämliche Jahr auch der Umstand, daß in der Quarto-Auflage von 1599, welche der Verfasser durchaus für echt und derjenigen in Folio unbedingt vorzuziehen erklärt, ein Schreibfehler vorhanden, der von entscheidender Bedeutung für das Datum ist. An einer Stelle nämlich, wo es heißen soll '*enter Peter*' (der Diener bei Capulet), steht harmloserweise '*enter will kemp*', womit der bekannte Komiker gemeint ist, dem diese Rolle zugedacht und übertragen war. Mitglied dieser Truppe war aber William Kemp im Sommer 1594 geworden, und sohin kann das Originalmanuskript, welches besagter Quarto-Auflage zu Grunde gelegen, und auch das Stück selber schwerlich einer früheren Zeit angehören, aber auch keiner späteren. Die auf den Druck von 1597 gestützten Annahmen von Malone und Halliwell, die das Stück in eben dieses Jahr verlegen, hält der Verfasser für irrig.

Ueber die Komödien der ersten Epoche hat Dr. Schück im Ganzen keine Abweichungen von bisher giltigen Bestimmungen. Ins Jahr 1592 fallen also die Irrungen und Verlorene Liebesmüh, und mit Delius verlegt er die Widerspenstige nach 1594, zugleich mit Hertzberg darin das Stück erkennend, das auch unter dem Titel Gewonnene Liebesmüh gemeint ist.

Dem folgenden Jahr will er Die Veroneser zugetheilt wissen, dessen sämmtliche metrische Eigenthümlichkeiten in die nächste Nähe zur Widerspenstigen weisen, während Anderes eine gewisse

Beziehung zu Romeo und Julie bekundet. So sind beispielsweise hier und in den Veronesern die Namen Valentin, Julie, Antonio, Mercutio und Lorenzo gemeinsam, in dem einen beiläufig erwähnt, in dem anderen Hauptpersonen bezeichnend, ebenso wie Petruchio und Lucentio aus der Widerspenstigen als Gäste auf dem Feste bei Capulet genannt werden. Das Erfinden von Namen war bei unserem Dichter keine starke Seite und ohne diesem Wiederklingen der Namen in verschiedenen Werken besonderes Gewicht beizulegen, läßt sich doch auf ein Beharren derselben im Gedächtniß schließen, was am Leichtesten durch Beschäftigung mit den betreffenden Sachen innerhalb einer engern Zeitspanne erklärt ist. Es giebt noch mehr Berührungspunkte zwischen den beiden Stücken und dem Drama, welches nach Schück der Liebestragödie voraufging. Die Veroneser behandeln beide Probleme, treue Liebe und treulose, welche in Romeo und Julia und im Trojanerstück vereinzelt dargestellt werden; und wie in der Liebestragödie und in der fraglichen Komödie der Schauplatz der nämliche ist — Verona und Mantua — so kommt auch in beiden eine Verbannung der Hauptperson vor, und beidenfalls sogar in ziemlich gleichen Ausdrücken erwähnt. Es gilt nämlich, bei diesem Stück einer vorzeitigen Datirung entgegen zu treten, da man wegen dessen vielseitiger Mangelhaftigkeit bekanntlich geneigt gewesen, es sogar den Irrungen voraufzustellen. Während der Dichter aber in dem eben genannten Lustspiel und in den nächstfolgenden noch zwischen verschiedenen Stilarten schwankte, hat er in den Veronesern schon derjenigen Form des Lustspiels sich zugewendet, die er später fast ausschließlich pflegte[1]). Den Stoff betreffend, aus dem diese Komödie entstanden, glaubt Dr. Schück ein älteres Drama annehmen zu dürfen, welches seinerseits auf Montemayors *Diana* beruht habe. Ob darin schon die beiden Episoden der Veroneser in einander verflochten gewesen oder der Dichter dazu einer andern Quelle sich bedient, dürfte nunmehr kaum zu entscheiden sein.

Für den Sommernachtstraum, der herkömmlicher Weise an den Anfang von 1596 verlegt wird und selbstverständlich als Gelegenheitsdichtung zur Feier einer aristokratischen Vermählung zu betrachten ist, hat Dr. Schück einige beachtenswerthe Bemerkungen für die Stoffvorlage. Daß Chaucer's *Knight's Tale* für das

[1]) Auch hierin dünkt uns der Verfasser im Recht. Oben besagtes Stück kann in mancherlei Hinsicht als eine Vorübung zu Wie es euch gefällt und Was ihr wollt bezeichnet werden.

Theseus-Motiv, das vorhin angegebene Stück nach dem spanischen Schäferroman wiederum für die beiden Liebespaare und deren Verhalten besteuert worden, erachtet er als zweifellos. Bei Chaucer sind die Namen gegeben und die einfache Handlung. Die Liebesepisode aus der spanischen Quelle handelt von ähnlichem Neigungswechsel, wie dies zwischen Hermia mit Lysander und Helena mit Demetrius der Fall ist. Zwei Jünglinge nämlich, Sylvano und Syreno, haben sich Beide in Diana verliebt, die jedoch bereits vermählt ist, wogegen Sylvano von einem Mädchen geliebt wird, das er nun verlassen. Durch einen Zaubertrank, der zunächst die Betreffenden in tiefen Schlaf versenkt, wird Alles wieder ins gehörige Geleis gebracht, indem die rechtmäßige Liebe zur Geltung gelangt, die unrechtmäßige getilgt wird. Zu diesen drei Gestalten, die so ziemlich dem Lysander mit Helena und Demetrius entsprechen, hat der Dichter die in die Handlung unmittelbar eingreifende Hermia hinzugedichtet. Auch für das bei der Hochzeit aufgeführte Rüpelspiel muthmaßt der Verfasser, daß ein damals wirklich vorhandenes Stück jenes Inhalts absichtlich parodiert werde; und zwar dürfte dies die 1604 in Nördlingen von englischen Schauspielern aufgeführte Tragödie betreffenden Namens sein, von der man kürzlich Kunde erhalten. Daß in England ein solches Stück bestanden und unserem Dichter vorgelegen, ist als wahrscheinlich zu erachten, da das Repertoire der englischen Wandertruppen auf dem Festland aus Stücken bestand, die in ihrer Heimath während der achtziger Jahre der Elisabethischen Zeit geblüht hatten. Auch für das hier auftretende Geistervolk, welches Shakespeare, vorhandene Typen der Sage und dichterischen Ueberlieferung benutzend, allerdings selbständig umgestaltet hatte, giebt es ein muthmaßliches Vorbild. Außer daß das Verhalten von Oberon und Puck den beiden Liebespaaren gegenüber in der vorhin erwähnten, dem Montemayor entlehnten Episode gegeben war, findet sich die Verwendung des Schlafmittels bei Titania nebst den damit verknüpften Folgen in einem *Dumbshow* von Peele vorgebildet, welches 1584 verfaßt aber in dieser Beziehung zum Sommernachtstraum bisher nicht beachtet worden. Dort wird nämlich eine hartherzige Schöne, deren verschmähter Liebhaber sich das Leben genommen, zur Strafe dafür durch Zauber dahin gebracht, einen häßlichen, krüppelhaften und buckligen Tölpel zu lieben, der all ihre Zärtlichkeit mit Kälte und Geringschätzung zurückweist. Uebrigens kommt eine ähnliche

Scene in Sidney's *Arcadia,* sowie auch in einem Schauspiele von Fletcher vor.

Die zweite Periode der Shakespearischen Dichterthätigkeit betreffend hat sich der Verfasser den gewöhnlichen Bestimmungen angeschlossen. So ist denn über die acht hierher gehörenden Dramen — Kaufmann von Venedig, Heinrich IV. 1 und 2, Lustige Weiber, Heinrich V., Viel Lärm um Nichts, Wie es euch gefällt, Was ihr wollt — nichts von Belang anzuführen. Auch bei der folgenden Periode, welche die bekannten tragischen Meisterwerke und dazu die beiden zweifelhaften Timon und Perikles enthält, hat der Verfasser nur bei zwei Stücken eine von der bisher giltigen abweichende Ansicht.

Beim Hamlet betrifft Dies die Stellung, welche der Quarto-Auflage von 1603 zukommt. Vor Allem sei festzuhalten, daß selbige vermittelst einer Art stenographischer Nachschrift entstanden. Während dieser Umstand, deutlich wahrnehmbar aus allerhand Unrichtigkeiten, wie sie durch irriges Hören entstanden in der Niederschrift sich zeigen, nur wenig bestritten worden, fragt es sich, ob das so aufgezeichnete Stück identisch ist mit dem später in der Folioausgabe erschienenen, welches bekanntlich von kürzerer Fassung ist, als die der Quartoausgabe von 1604, oder ob dem Nachschreiber ein Drama vorgelegen, welches den ersten Entwurf zu Shakespeare's Tragödie enthält. Eine ausführliche Erörterung hierüber hat der Verfasser einer späteren Gelegenheit vorbehalten. In seiner für größere Leserkreise berechneten Monographie begnügt er sich die Thatsache anzuführen,. daß die Zusätze in der Ausgabe von 1604 bei der Folio-Ausgabe genau dahin gehören, wo sie in der von 1603 fehlen. Mithin ist diese Quartausgabe auf das für den Bühnenbedarf gekürzte Stück zurückzuführen, zumal deren Uebereinstimmung mit der Folio-Ausgabe weit größer ist, als die zwischen dem Folio-Hamlet und dem von 1604. Dennoch bestehen zwischen der Ausgabe von 1603 und der Folio größere Abweichungen, als sie durch Ungeschick und mangelnde Aufmerksamkeit des Nachschreibers erklärlich sind. Nicht nur einzelne Stellen und längere Textreihen, sogar eine ganze Scene — ein Gespräch der Königin mit Horatio, während Hamlet auf der Fahrt nach England begriffen — findet sich vor, ohne betreffenden Falls den Ausführungen unseres Dichters zu entsprechen, ganz davon abgesehen, daß einzelne Namen verschieden sind, auch der Charakter der Königin anders als bei Shakespeare gehalten ist. Dies Alles scheint darauf hinzudeuten, daß man für

die beim Nachschreiben entstandenen Lücken das ältere nunmehr verloren gegangene Hamletdrama benutzt habe, welches selbst die Grundlage der jetzigen Hamlettragödie bildet. Daß diese selbst von dem älteren Stück wesentlich beeinflußt worden, zeigt sich namentlich in der Lockerheit der Komposition, welche wohl bis zum Aufsteigen der Handlung — der Gebetsscene nach dem Schauspiel — allerdings folgerichtig, wiewohl stellenweise durch Episoden aufgehalten, sich entwickelt, später aber nur ruckweise und mit verschiedenen Ansätzen dem Ausgang entgegen geführt wird.

Die denklich nächste Leistung nach Hamlet, also ins Jahr 1603 fallend, ist Ende gut — Alles gut, welches auch nicht mit Gewonnene Liebesmüh als identisch zu betrachten ist, zumal auch diejenigen Forscher, welche diesen bei Meres angeführten Titel auf vorliegendes Stück beziehen wollen, doch zugeben, „daß die Stilisierung und der Versbau in allen ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten und in allen Partien des Dramas sich bedeutend von denen in Shakespeare's Jugendwerken unterscheiden.“ Jenes bei Meres erwähnten Titels halber annehmen, das nunmehr auf uns gekommene Stück sei eine völlige Umarbeitung eines früheren, hat keinen Sinn, wenn das Drama in seinem gegenwärtigen Zustande durchaus die Merkmale an sich trägt, welche der dritten Periode von Shakespeare's dichterischer Thätigkeit angehören. Was die übrigen dem nämlichen Zeitraum entstammenden Stücke — Caesar, Othello, Maß für Maß, Lear, Macbeth, Antonius und Cleopatra und Coriolan, sowie die apokryphischen Perikles und Timon — anbelangt, sei nur noch angeführt, daß bezüglich des Timon die von Elze in der Einleitung zur betreffenden Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft entwickelte Hypothese über den Antheil des Dichters an diesem Drama vom Verfasser reproduziert und als genial bezeichnet wird.

Shakespeare's vierter und letzter Periode gehören nach dem Vorhergehenden nur vier Dramen zu, vom Jahre 1610 an alljährlich einander folgend. Für Cymbelin wird hinsichtlich der Unterlage Hertzberg's meisterhafte Analyse in der Einleitung zur Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft hervorgehoben, für den Sturm aber Meißner's vortreffliche Untersuchungen, von deren Ergebniß jedoch der Verfasser insofern abweicht, als ihm nicht Ayrer's Schauspiel von der „schönen Sidea“, welches durch englische Schauspieler aus Deutschland nach London eingeführt sein sollte, die anzunehmende Vorlage bildet. Vielmehr ist er der An-

sicht, beide Dramatiker hätten ein gemeinsames Vorbild benutzt, nämlich ein älteres englisches Drama, das nunmehr verloren gegangen. Diese Annahme hält der Verfasser für durchaus berechtigt, da mehrere von Ayrer's Stücken nachweislich englischen Dramen nachgearbeitet sind. Außerdem ist die Verschiedenheit der Namen in der Sidea und im Sturm nicht belanglos. Bei Letzterem kommen solche vor, die einen gewissen geschichtlichen Anklang haben. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts gab es einen italienischen Herzog Prospero, der theils mit Mailand, theils mit dem König Alfons von Neapel und dessen Sohn Ferdinand in Streit verwickelt gewesen; ja sogar der ehrwürdige Gonzalo des Dramas erinnert an König Ferdinand's berühmten Feldherrn Gonsalvo de Cordova. Da nun Shakespeare selbst um diese Thatsächlichkeiten schwerlich Etwas gewußt haben dürfte, deutet Dies auf irgend eine italienische Novelle als Urbild des Dramas hin, welches selbst jedoch unmittelbar einem älteren englischen Bühnenwerk entsprungen.

Während nun das in eben diese Periode gehörende Wintermärchen unbeanstandet dem Dichter zuzuerkennen ist, hält der Verfasser, auf Grund der von Spedding und Hickson angestellten Forschungen, es für nunmehr gänzlich ausgemacht, daß Shakespeare's Antheil an Heinrich VIII., das denklich Fletcher zum Urheber hat, zu gering ist, um das Stück als seine Schöpfung ihm zuzusprechen. Mithin ist der Sturm thatsächlich als die letzte Arbeit des Dichters und Prospero's Niederlegen seines Zauberstabes als eine symbolische Handlung zu betrachten. Hiermit übereinstimmend werden *Two Noble Kinsmen* ganz entschieden für unshakespearisch erklärt.

Selbstverständlich wird auch die dichterische Entwicklung, wie sie der äußern Folge der Werke entspricht, vom Verfasser bei der Charakteristik der in jede Periode gehörenden Stücke nachgewiesen. Die erste Periode zeigt mit einer fast durchgehenden Abhängigkeit von Vorgängen und Vorbildern auch eine Schwäche der Komposition und ein unzureichendes Schaffen von lebendigen Gestalten. Diese haben noch etwas Schematisches an sich, um sodann in der zweiten Periode eine konkretere und wahrhaftere Behandlung zu erfahren[1]). Aber auch in dieser giebt es keine eigentliche Entwicklung derselben nach einer bestimmten Richtung hin,

[1]) Daß bei solcher Verallgemeinerung auch Romeo und Julia, das Verfasser zur ersten Periode rechnet, an Werth einbüßt, sei hier nur beiläufig bemerkt. In seiner ästhetischen Schätzung dieser Tragödie neigt er auch stark zu derjenigen des Hrn. Ed. v. Hartmann.

sondern nur ein Vorführen lebendiger Züge bei anschaulich entfalteten Vorfällen und Ereignissen. Es ist dies die Periode der romantischen Lustspiele, wo die Situationen und Verwicklungen vorherrschen, die entsprechenden Gestalten von vornherein in ihrer Bestimmtheit und ganzen Handlungsweise gegeben sind. Tritt eine Veränderung ein, so ist sie so plötzlich und kaum faßbar wie beim Orlando in Wie es euch gefällt. Erst die dritte Periode, welche vorwiegend der Tragödie gewidmet ist, bringt es zu wahrhafter Charakterentwicklung, wobei eine Hauptgestalt im Zentrum steht und in ihrer Charaktereigenthümlichkeit eben so sehr die Handlung und den Verlauf des Ganzen bedingt, wie sie selbst durch eben dieses äußere Geschick bedingt ist. Jedes der hierher gehörenden Probleme ist psychologisch, wie dies namentlich Dowden schon mit großer Feinheit nachgewiesen, und dem entsprechend ist die Tragik der betreffenden Gestalten zu fassen. Mit Paul Heyse[1]) entscheidet sich der Verfasser gegen jene „schulmeisterliche Ansicht, welche den Dichter zu einem gewissenhaften Moralisten macht, vor Allem darauf bedacht, in den Schicksalen der Menschen das Gleichgewicht von Schuld und Buße aufzudecken.“ Das Tragische dieser Gestalten hat man nicht in einem Verschulden zu suchen und deren Untergang auch nicht als Strafe zu fassen; sie gehn an einem psychischen Konflikt zu Grunde, indem sie einer gewissen vorherrschenden Leidenschaft erliegen, wobei der Tod nur ein äußeres Moment, eine bloße Folge ist. In der vierten Periode greift der Dichter bei den zwei einzig von ihm herrührenden Stücken — dem Wintermärchen und dem Sturm — zum romantischen Lustspiel zurück, das seine eigenste Schöpfung gewesen.

Auch bei der ästhetischen Schätzung der einzelnen Dramen fehlt es nicht an manchen hübschen, beachtenswerthen Bemerkungen, wie sie eine vorurtheilsfreie Auffassung und einen fein gebildeten Sinn kennzeichnen. Sie entziehen sich jedoch der Wiedergabe, da nicht nur die Anschlüsse an Dowden und an mancherlei Erörterungen über verschiedene Stücke aus unserem Jahrbuch mit unterlaufen, sondern auch ein guter Theil solcher Aussprüche, bei aller Selbständigkeit des Urtheils, doch von der Art ist, daß sie wohl auch sonst hinlänglich zum Ausdruck gelangten oder doch

[1]) Vergl. Dessen Einleitung zu seiner Uebersetzung von Antonius und Cleopatra und dazu seine genialen Auseinandersetzungen im Vorwort zu den „Moralischen Novellen“ [erste Folge] und „Unvergeßbare Worte“ [15. Samml. d. Novellen] S. 69 f.

bei richtigem Verständniß der Dichtungen sich von selbst ergeben. Alles in Allem aber ist Dr. Schück's Monographie immerhin eine bedeutende Leistung und durch ihre vielfachen Anknüpfungen an die Arbeit deutscher Shakespeare-Forscher, sei es in Beiträgen für das Jahrbuch oder in selbständigen Schriften, eine Erscheinung, deren sich unsere Gesellschaft in ihren Bestrebungen um die rechte Würdigung des Dichters als sie großentheils befruchtet habend mit Recht rühmen darf.

Kulturbilder aus Altengland

'on Dr. Th. Vatke. (Berlin, Bernh. Kühn. 1887. Mittel-8.)

Wir freuen uns, das endliche Erscheinen dieses, wenigstens engeren Kreisen längst erwarteten Werkes noch in dem dies-ırigen Bande anzeigen zu können. Nicht nur dem Kulturhisto-:er, sondern auch den zahlreichen Freunden Shakespeare's wird s Buch hochwillkommen sein; denn das „Alt-England“ des Titels ; ziemlich gleichbedeutend mit dem *Merry Old England*, mit ıakespeare's England.

Das Werk vermittelt größeren Kreisen die Kenntniß einer ıßerordentlich großen Menge kultureller Details, welche bisher ır den Fachgelehrten bekannt oder zugänglich waren, und staunend ıd dankbar erkennen wir den enormen Sammelfleiß des Herrn erfassers an, der in der Einleitung seine „vorwiegend kompila-›rische“ Arbeit in übertriebener Bescheidenheit eine „kleine“ nennt. Veder quantitativ — das elegant ausgestattete Buch zählt mit ndex und Nachträgen 326 Seiten — noch qualitativ darf die Ar-eit eine „kleine“ genannt werden; denn auf jeder dieser 326 Seiten :kennt man, wie ernst und redlich der Herr Verfasser bemüht ›wesen ist, jede von ihm berührte Einzelheit von möglichst vielen ›iten zu betrachten und durch Vergleichung mit analogen Er-heinungen im Auslande, oder mit solchen aus früheren oder äteren Kulturepochen ins rechte Licht zu setzen und zugleich ›ch interessanter zu gestalten. Von großem Vortheil für das ıch ist es unseres Erachtens auch gewesen, daß sich in dem ›rrn Verfasser mit dem Philologen nicht nur der Kultur-, sondern ıch der Kunsthistoriker und Aesthetiker harmonisch verbindet.

Nicht bloß die gewaltige Fülle von Citaten aus den Schriftstellern, sondern auch andere Kultur- und Kunstdenkmäler jener Zeit, besonders Bauwerke und Portraits, liefern die einzelnen Züge zu den „Kulturbildern.“

Das Buch will in erster Linie das Haus und die Hausbewohner mit ihren Lebensgewohnheiten schildern. Der Herr Verfasser führt uns also durch die verschiedenen Theile des Hauses und macht dabei auf die Entwicklung aus früheren und auf den Uebergang in spätere Konstruktionen aufmerksam. Es folgt eine gründliche Musterung der einzelnen Zimmer und Erläuterung ihrer Einrichtung und verschiedenen Bestimmung. Darauf wird uns ein altenglisches Gastmahl in seinem Verlaufe vor Augen geführt, wobei nicht nur die Zeremonien bei Tafel, sondern auch die einzelnen Gerichte eine eingehende Erörterung erfahren. Ein Kapitel ist den Läden und Werkstätten in Shakespeare's London gewidmet, ein anderes dem Wirthshaus und Wirthshausleben, und wieder ein anderes dem „Bürger“, vorzugsweise im Gegensatze zu dem vornehmen Herrn, dem „Courtier.“ Aus den Ergänzungen (p. 182—247) heben wir noch besonders den Abschnitt über den Kaufmannsstand und das „Volk“ in Alt-England hervor. — Andere Seiten altenglischer Kultur werden, wie wir erfahren, in einem zweiten Bande behandelt werden.

Bei einer Arbeit wie der vorliegenden wird man mit dem Herrn Verfasser über die Aufnahme oder Fortlassung dieser oder jener Einzelheit nicht rechten. Vieles von dem gebotenen Material ist irgendwie und irgendwo schon früher verwerthet worden, dem Eingeweihteren also nicht mehr neu; aber selbst im engeren Kreise der Shakespeare-Gelehrten wird man das Buch willkommen heißen als handliche Sammlung zahlreicher Citate, Belege und Erläuterungen, die fast sämmtlich auch dem tieferen Verständniß des großen Britten zu Gute kommen. Für die weiteren Kreise der Gebildeten aber bildet das Buch eine unschätzbare Fundgrube für Belehrung und Aufklärung verschiedenster Art.

Wir hätten nur gewünscht, daß der Herr Verfasser sich der ungeheuren Masse seines Stoffes gegenüber weniger schüchtern verhalten, sondern ihn mit kräftigerer Hand angefaßt und in übersichtlichere, genießbarere Ordnung gebracht hätte. Von allen uns bisher zu Gesicht gekommenen Büchern dürfte das vorliegende das am Wenigsten übersichtliche sein: es wimmelt von Anmerkungen, Anmerkungen zu Anmerkungen, Zusätzen etc. etc., so daß man gar

t sich sehr besinnen muß, wo man die Lektüre des Textes wieder ıfzunehmen hat.

Wir sprechen zum Schluß im Interesse des sonst so verdienst- :hen Werkes den dringenden Wunsch aus, daß der Herr Ver- sser bei der zweiten Auflage dieses Bandes, ebenso wie bei dem ɘvorstehenden zweiten Theile für eine bessere Gruppierung des 'eilich recht spröden Materials Sorge tragen möge; denn der sehr eißige und reichhaltige Index ist seinerseits auch mit oft spalten- ıngen Anmerkungen und Noten zu demselben beschwert, so daß ch der Leser nur schwer eines Gefühls von Ungeduld zu er- ehren vermag. Leider müssen wir noch hinzufügen, daß für ɿe etwaige zweite Auflage auch eine größere Korrektheit im 'ucke sehr erwünscht wäre; der Druckfehler sind gar zu viele.

Berlin, im März 1887. **G. Tanger.**

Literarische Uebersicht.

A new Variorum Edition of Shakespeare edited by Hor
Howard Furness. Vol: VI. Othello. Philadelphia.

Ein neuer Granitblock zu dem Denkmale, das Furness ;
für alle Zeiten errichtet. Und an diesen Band haben wir mit g
besonderer Ehrfurcht heranzutreten, denn er ist ein Denkmal
sich; die Widmung lautet:

In Memoriam.
'— neither present time, nor years unborn
Can to my sight that heavenly face restore.'

Wir wollen den Schleier nicht lüften, wie Furness es n
gethan hat; Jeder, der ihm nahe steht, weiß, wem die Widm
gilt. —

Einer besonderen Kritik dieses Bandes bedarf es nicht;
Charakter des ganzen Furness'schen Werkes ist wiederholt in
Blättern des Jahrbuchs bezeichnet; aber einige Angaben wer
aufs Neue die Ausdehnuug und den Werth der Arbeitsleist
überhaupt erkennen lassen.

Das Verzeichniß der verglichenen Textausgaben zählt 36 N
mern, dasjenige der Bücher, welche durchstudiert wurden und
denen Auszüge gegeben sind, deren 162! Außerdem enthält
Anhang folgende Abtheilungen:

The text. The date of composition. The date of action. The duratio
the action. The source of the plot. Othello's colour. Actors. Cost
English criticisms. German criticisms. French criticisms. Can Sh
speare be translated?

Die Stellung des Herausgebers dem Texte gegenüber charaksiert sich durch folgenden Passus der Vorrede:

The Shakespeare Club, — ‘many millions strong’ as Christopher North says, — is made up of readers of Shakespeare and students of Shakespeare. All are readers, and some at times students. When reading Shakespeare, we resign ourselves to the mighty current, and let it bear us along whithersoever it will; we see no shoals, heed no rocks, need no pilot. Whether spoken from rude boards or printed in homely form, the words are Shakespeare's, the hour is his, and a thought of texts is an impertinence.

But when we study Shakespeare, then our mood changes; no longer are we ‘sitting at a play,’ the passive recipients of impressions through the eye and ear, but we weigh every word, analyse every expression, sift every phrase, that no grain of art or beauty which we can assimilate shall escape. To do this to our best advantage we must have Shakespeare's own words before us. No other words will avail, even though they be those of the wisest and most inspired of our day and generation. We must have Shakespeare's own text; or, failing this, the nearest possible approach to it. We shall be duly grateful to the wise and learned, who, where phrases are obscure, give us the words which they believe to have been Shakespeare's; but, as students, we must have under our eyes the original text, which, however stubborn it may seem at times, may yet open its treasures to our importunity, and reveal charms before undreamed of.

This original text is to be found in the First edition of his Works, published in 1623, and usually known as the First Folio, which was presumably printed from the words written by Shakespeare's own hand, or from Stage copies adapted from his manuscripts. Be it that the pages of this First Folio are little better than proof-sheets, lacking supervision of the author or of any other, yet ‘those who had Shakespeare's manuscript before them were more likely to read it right than we who read it only in imagination,’ as Dr Johnson said. Even grant that the First Folio is, as has been asserted, one of the most carelessly printed books ever issued from the press, it is, nevertheless, the only text that we have for at least sixteen of the plays, and condemn it as we may, ‘still is its name in great account, it still hath power to charm’ for all of them.

Aldis Wright läßt die zweite Auflage der hochverdienstlichen und für neue Forschung grundlegenden oder dieselbe wenigstens im höchsten Grade fördernden Cambridge-Edition Shakespeare's erscheinen.

---

akespeare's Cymbeline: the text revised and annotated by C. M. Ingleby, LL. D., honorary member of the „Deutsche

Shakespeare-Gesellschaft“ of Weimar, and of the „Shakespeare-Society“ of New-York. London 1886.

Der Schwanengesang unsres dahingeschiedenen Ehrenmitgliedes. Das vorliegende Werk ist gewissermaßen eine praktische Exemplifikation der Theorien, die Ingleby als die gesetzgebenden für die Textkritik und die Textpublikation hingestellt hat. Was er in seiner, jedem Fachmanne bekannten Abhandlung „The Still Lion“ (Jahrbuch II.) theoretisch durchgeführt hat, verkörpert sich uns in Cymbeline in praktisch greifbarer Form.

Welche Stellung der Herausgeber den verschiedenen Texten gegenüber einnimmt, wird sich am Leichtesten aus folgendem Passus der Vorrede ersehen lassen:

The text was set up from Booth's reproduction of F_1, *verified by occasional reference to the original, the spelling being for the most part modernized—the few exceptions being made for some special reason. The text of* F_1 *is usually followed; and, in the absence of any indication to the contrary, the reading adopted is always that of* F_1. *Every deviation is indicated in the notes above the dividing line, save in type, spelling, punctuation, and verse; though even in such matters, in places where the sense is affected by one or other of these incidents, the peculiarity of* F_1 *is recorded. Every reading that is not derived from* F_1 *is assigned to its authority or author; and in every such case the reading of* F_1 *is given also: so that substantially* F_1 *is always represented either in the text, or in the notes. Many conjectural readings, not advanced to the text, are also recorded, as being, in the editor's judgment, deserving of consideration. Some of these are his own, of which twelve emendations stand in the text, and rather more are recorded among the selected readings.*

By presenting both the readings and the annotations, whether explanatory or critical, at the foot of the page, separated by a dividing-line, this edition, though possibly disabled for service as a class book, is (what it is intended to be) a student's and scholar's edition. The inconvenience (a sacrifice to economy) which students have suffered through the postponement of all notes to the end of the play (as in the Clarendon Press and Friendly Editions) is thus obviated. . . . . .

This Edition owes most to Reed's of 1813, and the Cambridge of 1866; but many other editions, as well as a crowd of commentaries, have been consulted and used as the occasion arose; and many Elizabethan and Jacobean works have been ransacked for corroborative or illustrative passages

Indem ich nun an die kritische Bedeutung des Werkes herantrete, habe ich eine Zusage einzulösen, welche sich im letzterschienenen Bande des Jahrbuches, auf Seite 287, bei der Ankündigung des Elze'schen

Letter to C. M. Ingleby

befindet, die Zusage nämlich, dieses kritische Schreiben Elze's zu-

eich mit der Ingleby'schen Ausgabe zu besprechen. Ich glaubte mals, in einer Besprechung beide Werke zusammenschweißen zu nnen, habe mich aber bei näherer Prüfung von der Unthunlichit dieses Planes überzeugt. Ich werde zunächst der Elze'schen :beit näher treten.

Von den 100 Noten des Elze'schen Briefes beschäftigen sich rca 70 mit dem Versmaße, während die andern den Text be-.ndeln. Ich erinnere mich irgendwo einer Notiz, welche sich mit r Werthprüfung neuer Emendationen beschäftigte; es wurde denlben alle Anerkennung gezollt, zum Schlusse aber doch gesagt: Es wäre hübsch, wenn wir sicher wüßten, daß Shakespeare es irklich so geschrieben habe.“ Diese Aeußerung läßt sich auf Nichts esser anwenden, als auf die gleichmachenden Versifikations-Ver-.che. Die Iamben und Alexandriner fühlen sich in der ihnen ıgepaßten schönen Form gewiß sehr behaglich, aber — es wäre ibsch, wenn wir sicher wüßten etc.! Außerdem kommen bei esen Experimenten zuweilen Silben plötzlich zur Betonung, welche e geahnt hatten, daß sie jemals anders als im Zustande der ablnten Tonlosigkeit durch die Welt gehn würden.

Und durch das militärisch regelmäßige Aufmarschieren aller nf Iambenfüße gewinnt nicht immer das Gesagte an Kraft; im egentheil! Oft liegt in der Unterbrechung, im Abbrechen mehr edeutung und Inhalt, als in einer ganzen Reihe der vorschriftsäßigsten Verse. — Für den Dichter und sein Verständniß (und as ist doch immer die Hauptsache) wird durch die Versregulierung ır selten etwas Werthvolles gewonnen. — Gehen wir also an e Prüfung der texterklärenden Stellen:

Elze pg. 7. I. 1, 64. 65:

> *and the search so slow*
> *That could not trace them!*

ze glaubt *That 't — so, that it —* lesen zu müssen. Ich halte er *that* hier für pronominal:

> *such a slow search, that could not etc.*

pg. 9. — I, 2, 40 sq. — Eine sehr gute Erklärung.

pg. 12. — I, 5, 85. Auch diese Lesart, in welcher Elze mit gleby übereinstimmt, ist dankbar zu acceptieren.

pg. 12. I, 6, 32. Ingleby's Erklärung (pg. 42 seiner Ausgabe) ; besser als Elze's. Des Letzteren Worte:

> *Now, he continues, if men's eyes are capable of distinguishing some individual star or pebble from its twin . . . .*

treffen nicht den richtigen Punkt; Jachimo will seinem Erstaunen darüber Ausdruck geben, daß ein Mensch, der doch im Stande ist, die Großartigkeit des Firmaments und seiner Millionen Sterne gegenüber der Kleinlichkeit des Steingerölles am Ufer zu erkennen und zu unterscheiden, nicht zwischen Schön und Häßlich unterscheiden kann.

pg. 13. — I, 6, 197.

Qu. read: 'Attended by my man?' Only in l. 53 of this very scene Jachimo has spoken of his man and informed us that he is strange and peevish.

Wenn er auch *strange and peevish* ist, so braucht er darum noch nicht so herkulesstark zu sein, um die Kiste mit ihrem Inhalte — nämlich seinem Herrn — allein davontragen zu können. Ein Diener folgte dem Herrn, um seine Befehle entgegen zu nehmen; die anderen warten derselben.

pg. 14. — II, 1, 48 sq.

Swift, swift, you dragons of the night, that dawning
May bare the raven's eye!

Die Folio liest in der zweiten Zeile *beare*. Von Elze's erklärender Bemerkung brauchen wir nur den Anfang und den Schlußsatz zu zitieren:

In my conviction the last words should neither be understood literally, nor can we suppose, as Dyce justly remarks, that Shakespeare would turn Night to a raven at the same time when introducing her as a goddess. —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

To me Sir Thomas Hanmer seems to have hit the mark in attributing the raven's eye (or raven-eye) to dawning itself; Jachimo expresses the wish that dawning might soon bare or ope its eye, which is as dark as a raven.

Warum das Auge der Dämmerung, des ersten Lichtboten, schwarz wie ein Rabe sein muß, ist mir unklar, wie es mir auch unklar ist, warum Shakespeare nicht für die Nacht das Bild des Raben gebrauchen soll. — Sagt Julia doch (R. u. J. III, 2, 17 sq.):

Come, night; come, Romeo; come, thou day in night;
For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow on a raven's back.

Wir wollen uns doch einmal die Situation kar machen: Jachimo sagt: *I lodge in fear* — er sehnt sich nach dem Morgen, der ihm Gelegenheit geben soll, von dannen zu kommen. Ihm ist bei seinem ganzen Unternehmen nicht wohl zu Muth:

Though this a heavenly angel, hell is here —

und er fürchtet Entdeckung. Er will also, daß die Nacht schnell zu Ende gehe, der Morgen hereinbreche. Er gebietet dem Drachen

er Nacht — dem Gespanne, das seine Herrin, die rabenschwarze Nacht trägt, und vorwärts bewegt — daß es dahin eile, dahin, wo die Dämmerung das Auge der Nacht blenden und so ihre Herrschaft vernichten wird. — (Dem Auge der Nacht, wird, der Eule gleich, die Fähigkeit gegeben, im Dunkel und nur im Dunkel zu sehn). Diesen Sinn — den einzigen in der Situation begründeten — werden wir im Text zu suchen haben; zunächst aber muß darauf hingewiesen werden, daß, selbst wenn Shakespeare in der vorhergehenden Zeile die Nacht als Göttin bezeichnet hätte, kein Grund wäre ihr in der nächsten das Epitheton des Raben vorzuenthalten. Wir sind bei Shakespeare kühnere Sprünge in der Anwendung und Umgestaltung seiner Bilder gewöhnt.

Da wir nur zwischen der Lesart der Folio *bear* und der Theobaldischen und Elze'schen Lesart *bare* zu wählen haben, werden wir zugestehn müssen, daß beide uns nicht einen Begriff bieten, der klaren Sinn in die Situation bringt und werden untersuchen, ob eine kleine Aenderung nicht vielleicht schafft, was uns fehlt. Und solche Aenderung bietet sich uns dar, ohne daß wir gezwungen wären, zu sagen, was Elze auf pag. 29 ausspricht:

> *I cannot attach any great weight to the objection which may possibly be raised against this conjectural emendation, viz. that fearlessness does not occur in Shakespeare,*

und pag pag. 34:

> *It must not be concealed that the substantive swim does not occur in Shakespeare.*

Lesen wir mit Keightley: *that dawning may blear the raven's eye,* so haben wir den Sinn: daß die Morgendämmerung das Auge der Nacht blenden, d. h. die Nacht vertreiben möge, und dürfen hierbei auf Shakespeare an anderen Stellen rekurrieren.

Eine Lesart, welcher ich zuerst näher trat, nämlich *heaven's eye* statt *raven's eye,* wäre vielleicht zu berücksichtigen gewesen, wenn der Himmel nur ein Auge, das Auge des Tages, die Sonne hätte — er hat aber auch das Auge der Nacht, den Mond; und so mußte diese Lesart aufgegeben werden. In Verbindung mit ihr wäre *bare* ebenso gut wie *bear* annehmbar gewesen. Jenes würde „zur Erscheinung bringen", dies „empor tragen" bedeuten.

pag. 15. — II, 3, 125 sq. *Precious. note* halte ich durchaus nicht 'assuredly' für einen Druckfehler. *The precious note of the crown* umfaßt einen weiteren und vornehmeren Begriff — die Be-

deutung der Krone! — als *the precious robe* — das kostbare Gewand.

pag. 16. II, 4, 6. Dyce ist ein hervorragender Mann gewesen, aber übertrieben poetisch und sentimental war er nicht angelegt; darum begreifen wir es auch, wenn er sich nicht vorstellen konnte, daß Shakespeare schreiben würde *fear'd hopes,* wenn er sagen wollte *hopes mingled with fears.* O ja! Shakespeare hat derartige Wendungen sehr häufig gebraucht und damit größere Wirkungen erzielt, als ihm gelungen wäre, wenn er *dear hopes* geschrieben hätte. Das echte, drängende, sehnende Hoffen ist zugleich eine Quelle der Zuversicht und des Fürchtens!

pag. 18. III, 2, 58:

For mine (my longing) 's beyond beyond.

Das heißt nicht *beyond being beyond yours* — es heißt mehr: Mein Sehnen geht über jedes andre „Ueber" hinaus; der allgemeine Begriff *beyond* erreicht überhaupt noch lange nicht mein *beyond.* Das ist also eine Redewendung wie etwa: größer als groß.

pag. 19. III, 2, 70, Durchaus richtig.

pag. 19. III, 4, 3. *crave* ist nicht nöthig. Die Form der Folio ist klar und ausreichend, *have* bezieht sich auf *long'd.*

pag. 20. III, 4, 52. *Whose mother was her painting* wird, gegenüber all den bisherigen Vorschlägen, sicher seinen Platz behalten, weil es all Das sagt, was die besten Aenderungsvorschläge allenfalls sagen können. „Ihre Schminke erst macht sie überhaupt zu Etwas!" Und auch die neue Lesart: *Whose pander etc.* wird die der Folio nicht verdrängen.

pag. 21. III, 4, 80. Hier liegt derselbe Fall vor, wie oben unter pag. 7; der Satz heißt ganz richtig:

a prohibition that cravens . . . .

pg. 21. III, 4, 104. *I'll waste* paßt wohl nicht, weil das ein langsamer und zweifelhafter Prozeß ist; wenn wir mit der Johnson'schen Lesart *out* nicht zufrieden sind, können wir unter Anderem wählen zwischen *wrack* und *rack.* Selbst das zahme *wink,* das sich als Wiederholung aus der vorigen Zeile empfehlen könnte, würde mich, trotzdem es nur eine schwache Leistung repräsentiert, mehr befriedigen als *waste.*

pg. 28. IV, 2, 111 sq.:

Perhaps we might read and arrange:
— for defect of judgment
Is oft the cause of fearlessness.

) nein! Erstens hat, wie oben schon angeführt ist, Shakespeare las Wort *fearlessness* nicht gebraucht, und wir legen auf diese 'hatsache doch ziemlich vielen Werth; außerdem aber brauchen rir die Furcht und nicht die Furchtlosigkeit: von Natur ist der lensch furchtlos, und erst die Beurtheilung der Dinge und Verältnisse (und Cloten hatte kein Verständniß für *roaring terrors)*, 'eckt Furcht; wenn Cloten von jeher ohne *judgment* war, und lso auch an einem *defect of judgment* nicht kranken konnte, so rar er der Gefahr, furchtsam zu werden, nicht ausgesetzt.

pg. 31. IV, 2, 333. Ich bin gar nicht so überzeugt, daß as *to them* eine *stage direction* sei. Es erscheint mir grade als in echt shakespearisches Mittel, um die vom Publikum gehörte lede als im Zusammenhang mit etwas vorher Gesagtem zu :ennzeichnen.

pg. 31. IV, 2, 335. *Your ships* ist ganz richtig. Die gallischen Legionen sind zu Schiffe eingetroffen, um sich mit euren chiffen zu vereinigen.

pg. 34. — V, 5, 163 sq.:

Laming the shrine of Venus . . . . .

hakespeare hat gewaltsamere Bilder gebraucht als das obige, wo r für Venus ihren Tempel, den Standort ihres Bildes nimmt. Aber ut! Wem es zu weit geht, der sage, hier liegt ein Fehler und uche ihn zu ändern; doch nur nicht auf dem Wege, den Elze inschlägt:

> *I imagine that Shakespeare wrote swim instead of shrine, thus contrasting the swimming gait of Venus with the stiff and strait-built stature of Minerva.*

'r fügt hinzu: *It must not be concealed that the substantive swim oes not occur in Shakespeare*, und indem wir von dieser Thatsache .enntniß nehmen, glaube ich auch behaupten zu dürfen, daß wenn :lbst der Gebrauch des Wortes im Shakespeare konstatiert werden önnte, es hier nicht vorkommen würde.

Was soll da die schwimmende Venus?! oder ihre schwimmende, h. wiegende Bewegung in den Hüften?! Wer einen passenden rsatz für das fehlerhafte *shrine* suchen will, muß sich doch sagen, ıß wahrscheinlich nicht alle Wörter dieser Zeilen Fehler entılten, daß also vielleicht das Wort *laming* beabsichtigt und richtig i, und muß dann erkennen, daß in dem an Stelle des *shrine* zu tzenden Worte ein Gegensatz zu *laming* gesucht werden müsse. aß nun die Erscheinung einer Irdischen den Schrein oder das

Schwimmen der Venus lähmen sollte, ist um so weniger anzunehmen, als ja von der Anadyomene gar nicht einmal die Rede ist; wenn man sich aber vorstellte, daß die Haltung, das Einherschreiten eines Weibes, so herrlich, so Göttinnen gleich wäre, daß selbst Venus und Minerva dem gegenüber lahm erschienen, so wäre das ja immerhin etwas übertrieben, aber sowohl in Jachimo's wie in Shakespeare's Munde ganz am Platze; und man wäre dann vielleicht entschuldigt, wenn man vermuthete, daß *shrine* ein Druckfehler für *stride* sei.

Laming the stride of Venus or straight-pight Minerva.

Ganz abgesehn von der Frage, ob *stride* richtig sei oder nicht, hat dieses Wort einige Vorzüge vor *swim*. Erstens sind bekanntlich die rudimentären Bedingungen der Texterklärung überhaupt und speziell für Shakespeare folgende: Aehnlichkeit in der Schreibweise oder Aehnlichkeit im Klange und nachweisbare Benutzung des vorgeschlagenen Wortes von Seiten Shakespeare's. Nun kann man weder behaupten, daß *swim* im Klang oder in der Schreibweise Aehnlichkeit mit *stride* habe, noch auch kommt es als Hauptwort in den Werken des Dichters vor, während *stride* jedem dieser Ansprüche mehr oder weniger genügt. Zweitens bietet das von mir vorgeschlagene Wort einen unter allen Umständen wenigstens möglichen und hier verwendbaren Begriff; während es vielleicht eine Gewaltsamkeit wäre, welche man nicht nur Shakespeare, sondern der englischen Sprache anthun würde, wenn man das Hauptwort *swim* als Ersatz für *swimming gait* proklamieren wollte. Hierbei sei zum Schlusse gern zugestanden, daß, wenn *swim* annehmbar wäre und Das ausdrücken könnte, was Elze hineinlegen möchte, der Sinn der Worte sehr hübsch und zutreffend sein würde, indem er sagte: in Haltung und Erscheinung besiegte die Gefeierte die Anmuth der Venus und die Würde der Minerva. — Aber *swim* drückt Das eben nicht aus! —

Wenn wir nun zur Prüfung der Ingleby'schen Arbeit übergehn, so wird uns — nachdem wir aus dem Vorworte ersehen haben, welchen Weg unser Autor einschlägt — nur noch übrig bleiben, ihn als Emendator kennen zu lernen. Er bringt in seiner Textausgabe circa 30 Emendationen, von denen er 15 in den Text aufgenommen hat. Ueber die letzteren sei folgendes erwähnt: Zunächst ist die bescheidene, schüchtern zarte Hand zu rühmen, mit der Ingleby an den Stellen rührt, die einer Klärung bedürfen; als

er selbst fürchtete, den Löwen zu wecken, den er zum Wächter stellte! Von den 15 Emendationen, welchen er einen Platz im exte gegeben hat, sind 9 absolut zu rühmen und anzunehmen, ɔer 6 läßt sich streiten. Wir wollen erst diese letzteren prüfen:

pg. 15, Zeile 3 macht er eine kleine Aenderung, die aber — rie mir scheint — den Sinn entstellt:

> *Sir, I would advise you to shift a shirt; the violence of action hath made you reek as a sacrifice. Where air comes out, air comes in; there's none abroad so wholesome as that you vent.*

Für *wholesome* will Ingleby *unwholesome* lesen, würde damit aber las Gegentheil Dessen sagen, was gesagt werden soll: Wo Luft linaus geht, geht Luft hinein; draußen giebt es keine so gesunde, wie die, welche ihr von euch gebt. Da nun hier ein Tauschgeschäft gemacht wird — *where air comes out, air comes in* — leidet latürlich derjenige Theil, in den die äußere Luft eindringt *(there's none abroad so wholesome).* Um dieses Eindringen der *not so wholesome air* zu verhindern, soll Cloten die Wäsche wechseln.

pg. 76. II, 4, 76. Die Folio schreibt:

> *Since the true life on't was —*

Dies ändert Ingleby wie folgt:

> *Since the true life was not —*

Die Negation, welche auch in der Form der Folio liegen soll, st allerdings bei Ingleby kräftiger; aber die Folioform giebt eben n ihrer schwächeren und unabgeschlossneren Form mehr zu ergänzen und zu denken.

pg. 98. III, 3, 81. Das von Ingleby hinzugefügte *still* ist veder für das Versmaß noch für den Sinn erforderlich. Ohne *still* dingt die Ueberzeugung von ihrem Tod fast noch entschiedner.

pg. 108. III, 4, 131. Die Folio schreibt:

> *With that harsh, noble, simple nothing.*

Dies emendiert Elze zu

> *With that harsh, that ignoble, simple nothing.*

ignoble zuerst angedeutet von Br. Nicholson) während Ingleby orschlägt:

> *With that harsh, nothing noble, simple nothing.*

Die Zeile ist in der Folio unvollständig, und man darf daher ermuthen, daß der Setzer, verführt durch die Aehnlichkeit eines Wortes mit einem andern ihm vorhergehenden, das zweite fortgessen habe. Wenn diese Voraussetzung zugelassen wird — und

wir haben viele Präcedenzfälle — und wenn ferner das „ausgelassene Wort“ zur Schärfung und Ergänzung des ganzen Gedankens beiträgt, so darf es sich vielleicht eindrängen:

With that harsh, hardly noble, simple nothing,

noble hier natürlich im Doppelsinn von vornehm und edel aufzufassen.

Von denjenigen Emendationen, welche Ingleby nicht in den Text gebracht hat, wäre Folgendes zu sagen:

pg. 11. I, 2, 63. 64. Es ist dies eine von den vielen Aenderungen, die, an sich etwas Richtiges bringend, zurück gewiesen werden müssen, weil Das, an dessen Stelle sie treten wollen, gut ist und genügt. „The Still Lion“ würde ein leises Grollen hören lassen, wenn derartige Emendationsvorschläge um sich griffen.

In dieselbe Kategorie gehören die Vorschläge pg. 26 — I, 5, 57; pg. 69 — II, 3, 118; pg. 71 — II, 3, 143; pg. 114 — III, 4, 41. Ueber vier andere Lesarten dürfte hier und da eine Meinungsverschiedenheit herrschen.

pg. 43. I, 7, 44, 45. Hier gefällt uns die Folio-Lesart am Besten; ich konstruiere wie folgt:

Should make desire vomit emptiness,
(And should make desire) not so allur'd to feed.

pg. 124. III, 7, 41. Auch hier giebt mir die Folio-Ausgabe das Beste: Ich biete, wie ich kaufe, d. h. wie ich zahle; ich handle nicht ab — also hier: ich meine es ehrlich.

pg. 133. IV, 2, 59. Die Folio-Lesart genügt nicht nur, sondern sagt das zu Sagende besser.

pg. 143. IV, 2, 228. Ich verstehe die Folio-Lesart so, als ob sie Dasselbe sagen wollte, was Collier in seinem Emendationsvorschlage unter *winter-guard* versteht, und ziehe sie deshalb den übrigen Lesarten vor.

Hiermit haben die kleinen Meinungsverschiedenheiten ein Ende, denen ich aus Kritikergewissenhaftigkeit einen Ausdruck gab. Wo Ingleby — wie z. B. pg. 4. I, 1, 29 — die Lesart eines früheren Editors gegenüber der Folio acceptiert, meinte ich, eine Streitfrage nicht erheben zu sollen. Das möge auf dem Konto Dessen stehn bleiben, der die Lesart zuerst brachte, und wird wohl auch in den meisten Fällen durch eine Autorität seine Erledigung gefunden haben.

Mir bleibt nunmehr nur noch übrig, voll zu loben und anzuerkennen. Sowohl die übrigen Lesarten, welche Ingleby in den

:t gebracht hat (pg. 2, 34, 47, 48, 73, 74, 80, 86, 166 und 186) ; diejenigen, welche er bescheiden vorschlägt (pg. 5, 18, 50 und 5), sind entschieden Verbesserungen und dankbar anzunehmen.

Der Inhalt der erklärenden Noten zeigt die Sachkenntniß d feine, echt aristokratisch-gelehrte Diskretion, die Diejenigen its in ihm gefunden haben, die nicht nur den Autor Ingleby unnten, sondern das Glück hatten, ihm befreundet nahe zu stehn.

---

leay, Frederick Gard — A Chronicle History of the Life and Work of William Shakespeare, Player, Poet and Playmaker. London 1886.

Für das Einschlagen eines rationellen Weges auf der Bahn ır wahren Biographie Shakespeare's haben wir in erster Reihe alliwell zu danken, der uns in den sich drängenden verbesser- n Auflagen seiner *Outlines* das reichste und werthvollste Material etet. Er hat es mit Shakespeare gemacht, wie man es etwa im Anlegen einer geologischen Sammlung machen soll: das System ststellen, Fächer und Kataloge anlegen, und jedes einzelne Stück, is man findet, hier wie dort an den richtigen Platz bringen. Aus esem so korrekt geordneten Materiale erwächst dann klar und bersichtlich das Material für die wissenschaftliche Lehre. — Wer ber wollte es dem Sammler verargen, wenn er der Zeit vorgriffe id ab und zu Schlüsse zöge, zu deren Aufbau er eigentlich erst rechtigt wäre, nachdem die Sammlung sich als vollendet zeigte. lche Schlüsse hat nicht nur Halliwell, sondern auch Fleay im rliegenden Werke gezogen, trotzdem er seinen Meister in etwas igeziemend hochmüthigem Tone deshalb tadelt. Ein Abschnitt is dem Vorworte wird die Persönlichkeit des Autors und den harakter des Werks porträtieren:

Previous investigators have with industrious minuteness already ascertained for us every detail that can reasonably be expected of Shakespeare's private life. With laborious research they have raked together the records of petty debts, of parish assessments, of scandalous traditions, of idle gossip; and they have shown beyond doubt that Shakespeare was born at Stratford-on-Avon, was married, had three children, left his home, made money as an actor and play-maker in London, returned to his native town, invested his savings there, and died. I do not think that when stript of verbiage, and what the slang of the day calls padding, much more than this can be claimed as the result of the voluminous writings on this side of his career. For one I am thankful that things are so; I have little sympathy with

the modern inquisitiveness that peeps over the garden wall to see in what array the great man smokes his pipe, and chronicles the shape and colour of his head-covering. But on the public side of Shakespeare's career little has been adequately ascertained; and with this we are deeply concerned. Not for a mere personal interest, but in its bearings on the history of English literature, we ought to ascertain so far as is possible what companies of actors Shakespeare belonged to, at what theatres they acted, in what plays besides his own he was a performer, what authors this brought him into personal contact with, what influence he exerted on or received from them, what relations, friendly or unfriendly, they had with rival companies, and finally, in what order his own works were produced, and what if any share other hands had in their production. All these matters have been treated carelessly and inaccurately by biographers of the peeping school; and in the last of these we are gravely referred for the chronology of Shakespeare's plays to a schoolboy compilation the author of which is so ignorant as to speak of Lust's Dominion as a play of Johnson's, the News from Hell as a play of Dekker's, and Achilles as Laertes' son. This marvel of inefficiency we are told is the best work on the subject; and this while Malone and Drake are accessible to any student. In the present treatise this hitherto neglected side of Shakespeare's career has been chiefly dwelt on. The facts of his private life are also given; but not the documents on which they are founded, these having been excellently well collected and arranged in the recent Outlines of the Life of Shakespeare, by J. O. Halliwell-Phillipps, F.R.S., F.S.A., Hon. M.R.S.L., Hon. M.R.I.A. This book is a treasure-house of documents, and it is greatly to be regretted that they are not published by themselves, apart from hypotheses founded on idle rumour or fallacious mis-reasoning. I do not know any work so full of fanciful theories and 'ignes fatui' likely to entice 'a deluded traveller out of the beaten path into strange quagmires.'[1] There is much else besides documents not given in the present treatise; discussions as to who might have been Shakespeare's schoolmaster, whether he was apprenticed to a butcher, whether he stole a deer out of a non-existent park, whether he held horses at the theatre door or 'was employed in any other equine capacity,' whether he went to Denmark or to Venice, and whether Lord Bacon wrote his plays for him. On all these points I must refer to earlier and less sceptical treatises. What the reader will find here is—(1.) A continuous narrative in which the statements are mostly taken for granted in accordance with my own view of the evidence accessible to us; (2.) Annals or chronological arrangement of the same facts, with discussion of their mutual interrelations; (3.) Discussion of the evidence on which the chronological succession of Shakespeare's plays is based; (4.) Similar discussions for plays in which he was not main author but only 'coadjutor, novice, journeyman, tutor,' or even merely one of the possible actors; (5.) A few remarks on the German versions of his plays acted on the Continent; and (6.) Tables of quarto editions of his plays, &c., with a list of all plays entered on the

---

[1] *These phrases to their owner I resign,*
For God's sake, reader, take them not for mine.

Stationers' Registers from the first opening of theatres tho their closing in 1640—42. This last item may seem to be somewhat beyond the scope of this book, but it is greatly needed, and it is better that so difficult a task should be performed by one acquainted with dramatic literature than by some scissors-and-paste compiler who cannot distinguish a play from a prose tract.

Man würde dem Autor aber Unrecht thun, wenn man ver-ıthen wollte, daß das französische Wort „c'est le ton qui fait la ısique" auf sein Werk anwendbar sei; nein! Der Ton ist nicht hön, aber die Musik ist gut. Ein fleißiges Werk, das seiner Zeit ıch benutzt werden wird, um das Zukunftswerk — die Biographie ıakespeare's — herzustellen.

Wenn ich somit dem Buche alle wohlverdiente Anerkennung ›reitwilligst zolle, möchte ich den Autor bitten, mir nicht zu ırnen, wenn ich über seine Dedikation lächle. Wie wenig muß Shakespeare kennen, oder wie gering muß er über die dichte-sche Leistungsfähigkeit unserer Zeit denken, wenn er es wagen ınn, folgende Widmungsworte an die Spitze seines Buches zu ellen: '*To the Shakespeare of our days, Robert Browning*' !!!

---

ie Shakespeare-Quartos.

Dr. Furnivall, der sich bereits so vielseitige und so hervor-gende Verdienste um die Shakespeare-Literatur erworben hat, gte denselben eines der gewichtigsten durch die Veröffentlichung ır Quarto-Reprints bei. Wenn man die Liste der bereits ıblizierten übersieht, muß man staunen, wie viel in verhältnißmäßig kurzer Zeit geleistet worden ist. Veröffentlicht sind bis jetzt:

- Hamlet. 1603. From the Duke of Devonshire's Copy. Forewords by Dr. Furnivall.
- Hamlet. 1604. From the Duke of Devonshire's Copy. Forewords by Dr. Furnivall.
- Midsummer Night's Dream. 1600. (Fisher.) Duke of Devonshire. Introduction by Rev. J. W. Ebsworth, M.A.
- Midsummer Night's Dream. 1600. (Roberts.) Duke of Devonshire. Introduction by Rev. J. W. Ebsworth, M.A.
- Loves Labor's Lost. 1598. (W. W. for C. Burby.) Duke of Devonshire. Forewords by Dr. Furnivall.
- Merry Wives. 1602. (T. C. for Johnson.) Duke of Devonshire and Mr. A. H. Huth. Introduction by P. A. Daniel, Esq.
- Merchant of Venice. 1600. (Roberts.) Duke of Devonshire. Forewords by Dr. Furnivall.

8. Henry IV. 1st part. 1598. (P. S. for A. Wise.) Duke of Devonshire. Forewords by Herbert A. Evans, M.A.
9. Henry IV. 2nd part. 1600. (V. S. for A. Wise and Aspley.) Duke of Devonshire. Forewords by Herbert A. Evans, M.A.
10. Passionate Pilgrim. 1599. Sir Charles Isham. Introduction by Prof. Dowden, LL.D.
11. Richard III. 1597. (Valentine Sims for A. Wise.) Duke of Devonshire. Introduction by P. A. Daniel, Esq.
12. Venus and Adonis. 1593. (Richard Field.) Bodleian. Introduction by Arthur Symons, Esq.
13. Troilus and Cressida. 1609. (G. Eld for Bonian and Waller.) Duke of Devonshire. Forewords by the Rev. H. P. Stokes, M.A.
14. Much Ado About Nothing. 1600. (V. S. for A. Wise and W. Aspley.) Duke of Devonshire.
15. Taming of a Shrew. 1594. Duke of Devonshire.
16. Merchant of Venice. 1600. (I. R. for Heyes.) Duke of Devonshire. Forewords by Dr. Furnivall.
21. Pericles. 1609. Q1. British Museum. Forewords by P. Zillwood Round, B.A.
22. Pericles. 1609. Q2. British Museum. Forewords by P. Zillwood Round, B.A.
23. } 24. } The Whole Contention (for 2 & 3 *Henry VI.*). 1619. British Museum. Forewords by Dr Furnivall.
25. Romeo and Juliet. 1597. British Museum.
26. Romeo and Juliet. 1599. „ „
27. Henry V. 1600. British Museum.
28. Henry V. 1608. „ „
29. Titus Andronicus. 1600. Edinburgh University. Introduction (*printed*) by Arthur Symons, Esq.
30. Sonnets and Lover's Complaint. 1609. British Museum. Introduction (*printed*) by Thomas Tyler, M.A.
31. Othello. 1622. British Museum. Forewords by Herbert A. Evans, M.A.
32. Othello. 1630. British Museum. Forewords by Herbert A. Evans, M.A.
33. King Lear. 1608. Q1. (N. Butter, Pide Bull.) British Museum. Introduction by P. A. Daniel, Esq.
34. King Lear. 1608. Q2. (N. Butter.) British Museum. Introduction by P. A. Daniel, Esq.
35. Lucrece. 1594. British Museum. Forewords by Dr. Furnivall.
36. Romeo and Juliet. Undated. British Museum.

Es fehlen also noch die Nummern 17 bis 20 und 37 und ff.

The Vision of William, concerning Piers the Plowman. In three parallel Texts, together with Richard the Nedeless. By William Langland (about 1361—1399. A. D.). Edited from

numerous Manuscripts, with Preface, Notes, and a Glossary by the Rev. Walter W. Skeat. Oxford, Clarendon Press. 1886. Zwei Groß-Oktav-Bände, 628 Seiten und 484 Seiten.

Der erste Band enthält die Paralleltexte, der zweite das gemmte kritische Material.

Für Alle, welche die Blütezeit der englischen Literatur und prache, die Elisabeth-Periode, studieren wollen, und sich zu dem wecke selbstverständlich mit den Anfängen der Entwicklung ver:aut machen müssen, ist das Gedicht Piers the Plowman unntbehrlichstes Material. Skeat, dem wir neben vielem Andern as etymologische Wörterbuch verdanken, hat hier eine Riesenrbeit vollendet, der manch tüchtiger Gelehrter das ganze Leben ewidmet hätte.

---

on den von Warnke & Pröscholdt herausgegebenen Pseudo-Shakespearian Plays (Halle) ist das 3. Heft — King Edward III — erschienen.

---

is vierte Heft der vom Prof. Dr. Vollmöller herausgegebenen Englischen Sprach- und Literaturdenkmale des 16.—17. Jahrhunderts (Heilbronn):

Evphves. The Anatomy of Wit, by John Lyly M. A. To which is added the first Chapter of Sir Philip Sidney's Arcadia. Edited, with introduction and notes, by Dr. Friedrich Landmann,

; erschienen.

Nachdem Prof. Wülcker im 7. Bande der Anglia die Berechung des Pott'schen Promus mit den Worten schließt:

Nur Eines müssen wir nach Durchlesen des Buches an Frau Pott bewundern, nämlich, daß sie die Dreistigkeit hat, mit einer solchen Arbeit vor die Oeffentlichkeit zu treten — ;

t es in hohem Grade ritterlich, daß er seine Zeitschrift einer ntgegnung der Dame geöffnet hat. Wir dürfen dieselbe ignorieren.

B. **Leonhard** veröffentlicht in der **Anglia** (VIII, 3.) einen interessanten Aufsatz unter dem Titel:

Ueber Beziehungen von Beaumont und Fletcher's *Philaster or Love lies a-bleeding* zu Shakespeare's Hamlet und Cymbeline.

Wir empfehlen den Aufsatz unsern Lesern und bedauern nur, daß für derartige Untersuchungen nicht ein für allemal das Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft als die geeignetste Publikationsstelle angesehen wird. Den Forschern könnte viel Mühe gespart werden, wenn hier Konzentration zum Prinzip erhoben würde.

Reichel. Eugen — Shakespeare-Literatur. Stuttgart 1887.

Mit den Mottos, unter deren Schutze man ein Buch in die Welt schickt, ist es oft eine bedenkliche Sache; sie können, wie der umgekehrte Spieß, auf Den gerichtet werden, der sie zuerst als Waffe gebrauchte. Auf dem Blatte, auf welchem der Titel „Shakespeare-Literatur" steht (warum das Buch so heißt, ist ein Geheimniß, das wohl nur der Autor lösen kann — „Zur Shakespeare-Literatur" könnte man bei gutem Willen allenfalls hinnehmen!), befindet sich folgendes Motto:

Tadeln ist leicht

(zugegeben! Besonders dem vorliegenden Buche gegenüber!)

loben ist leichter

(das bestreite ich, wenigstens in der eben angedeuteten Situation)

Ein Lob stichhaltig zu begründen, macht Mühe:

(ist sogar oft eine Unmöglichkeit, verehrter Herr Reichel!)

Ein vernichtendes Urtheil unwiderleglich festzustellen ist ungemein schwer und kann eine Herkulesarbeit sein.

Gewiß! Aber nicht immer! Wenn wir — bei der Herkulesarbeit — vom Augiasstalle absehen, den Herkules allerdings allein reinigen mußte, und auf den Sinn eingehn, in dem Herr Reichel das Bild gebraucht hat, so ist die Arbeit nicht schlimm: Der, der sie unternimmt, nämlich der Kritiker, hat ja immer eine höchst dankenswerthe Hilfe, die eigentlich neun Zehntel der Arbeit thut: den Autor! Der reicht ihm ja Alles zu — er selbst braucht nur zu sammeln! Machen wir einmal die Probe uud gehn wir wie Herkules an's Werk.

Im Vorworte sagt der Autor:

Ich habe wohl nicht nöthig zu versichern, daß es sich hier um keine litterarische Schrulle, sondern um sehr ernsthafte Forschungen handelt, welche in ungeahnter Weise nach den verschiedensten Seiten hin Licht verbreiten und viele unheilvolle Irrthümer berichtigen sollen.

Das ist ein Satz, der auch nur im Vorworte stehn durfte; eventuellen Nachworte hätte er vielleicht den vieldeutigen . tiefsinnigen Ausruf provoziert: Na! Na!!

Im Weiterverlaufe des Vorwortes irrt sich nun der Verfasser; sagt:

Wie sehr ich auch davon überzeugt bin, daß ich die Wahrheit vertrete, daß ich, indem ich das Falsche und Verderbliche der allgemeinen Verachtung überliefere, dem Echten und Segenbringenden zum Siege verhelfe; wie sehr ich zum andern auch wünsche, daß mir erbitterte Feindschaft von Seiten der Vertreter des Ueberlieferten erspart bleiben möge — so bin ich doch weltkundig genug, um zu wissen, daß mir ein harter Kampf bevorsteht, aus dem zwar die Wahrheit unversehrt und glänzend hervorgehn muß, der aber doch drüben und hüben viel Ungemach bereiten dürfte. Viel wäre schon gewonnen, wenn meine Gegner in mir keinen ehrfurchtlosen Verächter ihrer Bestrebungen sehen, wenn sie mich als einen ihnen nicht unebenbürtigen Arbeiter im Dienste der Wissenschaft und Kunst anerkennen würden —

an ihm steht weder ein harter Kampf bevor, noch wird man der Lage sein, ihn als einen nicht unebenbürtigen Arbeiter Dienste der Wissenschaft und Kunst anzuerkennen. Er will den anderen auch nicht ebenbürtig sein — er steht höher als ! Nachdem er den verschiedenen bisher geleisteten Arbeiten ; dem Shakespeare-Gebiete alle nur denkbare und wünschensrthe Anerkennung gezollt hat, sagt er, der König, indem er über s Ameisenthum der Kärrner mitleidig die Achseln zuckt:

Sie haben ehrlich und unermüdlich gethan, was ihres Amtes war; und den Dank für ihren Fleiß und ihre Hingebung soll Niemand ihnen vorenthalten. **Es ist immer nur dem Einzelnen gegeben, Rätsel zu lösen, Geheimnisse zu enthüllen, erhöhte Gesichtspunkte für die Beurteilung von Geisteswerken zu gewinnen.**

Wenn ich mir erlaubt habe, die letzten Worte in fetter Schrift zen zu lassen, so geschah Das, weil ich mir einbilde, daß der ihnen enthaltene Gedanke in noch fetterer Schrift im Selbstbeßtsein des Autors steht.

Und wie sehr das der Fall ist, geht aus folgenden Worten vor:

Lichtenberg schrieb einmal an Bürger, als er ein „gelehrt schlechtes" Buch über Kant gelesen hatte: „Das ganze Raisonnement gegen Kant läuft

darauf hinaus: Wenn Kant recht hätte, so hätten wir ja unrecht. Da nun aber dieses nicht wohl sein kann, indem unserer so viele gelehrte, thätige und rechtschaffene Männer sind, so ist sonnenklar, daß Kant unrecht hat. Q. E. D." **Ob mir eine solche „Demonstration" erspart bleiben wird?**

Wieder etwas fett! —

Bei derartigen Aeußerungen beneide ich regelmäßig den Scribeschen Vicomte von Letorières, der sich immer mit der Armuth der Sprache entschuldigen konnte, wenn er Lust hatte, einen kräftigen Ausdruck zu gebrauchen. — Die deutsche Sprache ist verzweifelt reich! Da hat man beinahe keine Ausrede!

Das Vorwort schließt mit dem Danke

für den edlen Gelehrten, der die Drucklegung des Werkes in der entschiedensten Weise befürwortete.

Ob das wohl die edelste That im Leben des vortrefflichen Mannes war? Wir wollen sehn.

Der erste Abschnitt des Reichel'schen Werkes trägt den Titel: Wer schrieb das Novum Organon von Francis Bacon? — Eine Studie.

Er führt uns hier den allgemein bekannten „Großen Unbekannten" vor; eine Erscheinung wie jene z. B., unter der Spontini soviel zu leiden hatte. Seine Neider und Solche, welche zornig darüber waren, daß einem Ausländer, einem Italiener, die Leitung des königlichen Berliner Opernhauses und der Hofkonzerte übertragen sei, verbreiteten das Gerücht, ein junger Künstler habe Spontini eine Komposition zur Beurtheilung event. zur Aufführung übergeben, Spontini habe ihn mit Hoffnungen hingehalten, ihn dann in Noth und Elend, im Hunger umkommen lassen, und sich das Werk des dahingemordeten Genies angeeignet; und dieses Opus heiße — die Vestalin! — Der Unsinn wurde eine Zeit lang geglaubt, lange genug, um Spontini recht viel Verdruß zu machen, aber ohne nachhaltig zu wirken. Es fehlte eben jeder ernste Beleg — jede Grundlage für das bösartige Geschwätz.

Ein eben solches in Noth und Elend verkommenes und seines Geisteswerks beraubtes Genie hat den Grund zu Baco's Ruhm gelegt. Das Werk, das er geschrieben, hat Baco sich angeeignet und hat es sogar gefälscht und verstümmelt!

„Sagt der Patriarch!" Sagt Herr Reichel! Ueber die Beweise ließe sich ja streiten — aber freilich! „Es ist immer nur dem Einzelnen gegeben, Räthsel zu lösen, Geheimnisse zu

nthüllen;" der Einzelne sagt es — wer soll dagegen ankämpfen? – Nun! Versuchen wir es!

Zunächst lesen wir im Aufange des Reichel'schen Essays:

„Wer mit allem Fleiß und im besten Glauben sein Novum Organon oder eines seiner andern Werke studiert und einem seiner Gedanken mit der nötigen Geduld und Beharrlichkeit auf allen Umwegen und in allen Windungen nachgeht, der wird unfehlbar finden, daß derselbe im Ursprunge einer lustig hervorsprudelnden Quelle gleicht, die in ihrem Lauf grüne, mit Blumen bedeckte Wiesen, schattige, kühle Wälder verspricht und zu einem Bach, welcher Mühlen treibt, und zuletzt zu einem Strom, der Schiffe trägt, zu werden verspricht, die aber den Wanderer, der ihr folgt, in eine Einöde ohne alles Leben leitet und sich zuletzt im dürren Sande verläuft. Im Anfang hält man dies für zufällig und denkt sich, ein zweiter und dritter Versuch werde in andern Richtungen zu etwas Lohnenderem führen; allein zuletzt überzeugt man sich, daß alles nur Theaterdekorationen sind. Man merkt endlich die Absicht und schämt sich, daß man sich so gröblich täuschen ließ."

Diese vernichtenden Worte Justus von Liebigs lesen wir in dem 1863 erschienenen Schriftchen „Über Franz Baco von Verulam und die Methode der Naturforschung", mit welchem der große Chemiker das Verdammungsurteil über den Philosophen und Forscher Bacon aussprach, dessen sittlicher oder vielmehr unsittlicher Charakter längst gebrandmarkt war.

Mußte man es mit großer Freude begrüßen, daß endlich von wissenschaftlicher Seite die ganze Hohlheit und Widerwärtigkeit der baconischen Forschungsweise aufgedeckt worden, so hatte man dessen ungeachtet einigen Grund, Liebig den Vorwurf zu machen, daß er gewissermaßen das Kind mit dem Bade verschüttet; denn darüber konnte, durfte man nicht hinwegsehen, daß in dem „Novum Organon" ein unzerstörbarer Kern vorhanden, daß sich in ihm trotz Allem auch ein klar- und freidenkender Geist offenbare.

Ohne Zweifel war Liebig der gründlichste Leser des berühmten Buches gewesen; er hatte sich nicht verblüffen lassen und mit dem Vorurteil von der großen historischen und wissenschaftlichen Bedeutung des weiland Lord-Kanzlers gründlich gebrochen — vielleicht zu gründlich, weil er das merkwürdige Buch am Ende doch nicht gründlich genug angesehen hatte. Denn gerade einem so geisteskräftigen Forscher, wie Liebig, hätte wohl eine letzte, eingehendste, und vor allen Dingen argwöhnische Prüfung zu denken gegeben.

Die Zwiespältigkeit in dem Wesen des Buches und seines Autors war ihm nicht entgangen — hier ein ursprünglicher Geist, welcher der Scholastik mit entschiedenster Unerbittlichkeit gegenübertrat; dort ein tief in der Scholastik steckender Flunkerer, der in seinen Urteilen über die Arbeiten und Errungenschaften seiner Zeitgenossen sich „sein eignes wissenschaftliches Todesurteil"[1]) sprach. Diese Zwiespältigkeit war ihm, wie

---

[1]) Liebig, a. a. O.

gesagt, nicht entgangen; aber wie er die Natur, welche er in dem Buche zu finden gehofft, schließlich für Theaterdekorationen zu halten sich veranlaßt fühlte, so mochte er zuletzt in dem gefeierten Philosophen einen gewandten Schwindler sehen, der es verstanden, je nach Bedürfnis verschiedene Rollen zu spielen. Er fand nur, daß man „Bacons Geschicklichkeit in der Wahl und Anwendung der Mittel, welche er in Bewegung setzt und benutzt, um einen tiefen Eindruck auf den Geist der Gesellschaft zu machen, für die er seine Werke schreibt, seine Bewunderung nicht versagen könne"; daß er „ein scharfblickender Mann" gewesen, der es verstanden, „die geistige Bewegung seiner Zeit zu seinem persönlichen Nutzen auszubeuten". Und obschon der Charakter dieses „Erneuerers der Künste und Wissenschaften" ihm kein Geheimnis war; obschon er wußte, daß der Mann der „bodenlos nichtswürdigen Gesinnung" nicht nur ein falscher Freund, ein unredlicher Beamter, ein plumper, schamloser Schmeichler, ein Streber, Völler und Borger, sondern auch als Schriftsteller ein unredlicher „Aneigner" und Verleumder gewesen war, „ein Mann, der in der Wissenschaft kein Verdienst Anderer anerkannte, der keinen Namen nannte, ohne ihn in den Staub zu ziehen", der „niemals den Verfasser eines Werkes, das er zu seiner Beute machte, erwähnte, noch ihm ein gutes Wort gab für das, was er von ihm empfieng" — so kam ihm doch nicht der Argwohn, daß dieser unfähige und sittenlose „Forscher", dieser spitzbübisch-dilettantische Schriftsteller vielleicht nicht nur im Einzelnen seine Plündereien betrieben, sondern sich auch das Werk eines Andern kurzweg angeeignet und den edlen Wein mit seinem abgestandenen Wasser versetzt haben mochte.

Es ist um so unbegreiflicher, daß auch Liebig den thatsächlich vorliegenden Betrug nicht zu erkennen vermochte, als er so plump wie möglich ausgeführt worden; als der Betrüger, obschon er ein gewitzter, im praktischen Leben sehr gewandter und in den zu jener Zeit, auf den orthodoxen Universitäten gepflegten Wissenschaften nicht unbewanderter Mann war, zu wenig Geist besaß, um das Gestohlene sich wirklich aneignen zu können, vielmehr in dummer Weise das ihm Vorliegende nur ganz oberflächlich mit Zusätzen versah und nicht einmal soviel Urteil besaß, um einzelne, für den Gegenstand selbst unwichtige, aber für ein feines Ohr verräterische Sätze zu unterdrücken, da er deren psychologische Bedeutung nicht zu erkennen vermochte.

Was also alle vor ihm gehenden Bacoforscher nicht gefunden, nicht einmal geahnt haben, das ist dem Autor des hier zu besprechenden Werkes klar geworden: eine Zwiespältigkeit im Texte, welche die Thätigkeit zweier verschiedener Hände beweist. Die Belege müssen aber schlagend sein!

Auf pg. 10 citiert der Autor einen Satz Baco's:

In § 1 heißt es: „Der Mensch als (Diener und) Erklärer der Natur (wirkt und) weiß nur so Viel, als er von der Ordnung der Natur (durch

die Sache oder seinen Geist) beobachtet hat; mehr weiß (und vermag) er nicht"[1]).

Auf pg. 11 erklärt Herr Reichel, daß die eingeklammerten orte fortlaufenden Text bilden, und daß er sie nur auf diese eise heraushebe, damit der Leser die Verwegenheit der Einıaltungen selbst beurtheilen könne.

Herr Reichel hält also die eingeklammerten Worte für eigenndige — und somit fälschende — Einschaltungen von Baco's ınd in das, durch ihn einem hungernden Genie entwendete Manuripts. Nun, ich finde, daß bei diesen Einschaltungen Baco nicht sonders Thörichtes geschrieben hat — im Gegentheil: er hat, ıs das Genie sagen wollte, recht gut ergänzt und erklärt. Der ensch beobachtet die Ordnung der Natur allerdings „durch seine erke." Deutlicher würde der Satz sein, wenn er lautete: durch e Sache **und** seinen Geist; das heißt einfach und klar: durch obachtungen und darauf begründete Schlüsse. Der Mensch ist ch thatsächlich Diener der Natur, indem er sie erklärt; denn gebietet ihm, sie führt ihn bei der Beobachtung ihrer Werke; sold er die Spur seiner Herrin verläßt, befindet er sich auf Irrfahrten.

Wenn Baco findet, daß der Mensch die Natur mittelst der n ihm erfundenen Instrumente beobachte, so möchte ich wissen, s dabei „schielend" ist? Schielend ist höchstens die darauf folıde Erklärung unseres verehrten Autors: „Der Beobachter etc. zisiert nur seine Beobachtungen durch dergleichen Instrumente".

---

[1]) Derselbe Satz findet sich auch in der „Einteilung" (Kirchmann'sche Ausgabe S. 69), wo es statt „durch die Sache" richtiger „durch seine Werke" heißt; was aber auch Unsinn ist; da der Mensch die Ordnung der Natur nicht „durch seine Werke" beobachtet. Man könnte wohl sagen, daß der Mensch die Natur mittelst der von ihm erfundenen Instrumente beobachte; aber das ist eben „Baconisch" und schielend; der Beobachtende präzisiert nur seine Beobachtungen durch dergleichen Instrumente. Ueberhaupt handelt sich's hier gar nicht um „Instrumente", sondern nur um die Beobachtung (Experiment) im Gegensatze zur Spekulation. — Ich weise hier zugleich auf den andern Unsinn hin, den die oben angeführte Stelle enthält: „Der Mensch wirkt und vermag nur soviel, als er von der Ordnung der Natur beobachtet hat." So ungeschickt der Satz (der eben ursprünglich nur vom „Wissen" handelte) gefaßt ist, so falsch ist er auch, wenn man sich klar macht, was Bacon gemeint hat. Freilich wenn ich z. B. die Elektrizität entdeckt habe, so werde ich sie auch bald in meinen Dienst zwingen können; aber wird mein „Vermögen" gesteigert, wenn ich weiß, wie sich ein Organismus entwickelt, oder daß die Wärme eine Bewegung sehr kleiner, für uns nicht wahrnehmbarer Kräfte ist?

— Was heißt Das denn — wenn es überhaupt Etwas heißen mag — anders, als was der vorhergehende und angegriffene Satz deutlich genug ausspricht?!

Auf der nächsten Seite finden wir folgenden Passus:

Aber noch toller ist der folgende Fall: Der Original-Verfasser ist ein unversöhnlicher Feind der Scholastik; so sagt er unter Anderm in § 2 des zweiten Buches: „Wie schlimm es mit der jetzt geltenden Wissenschaft bestellt ist, ergiebt sich aus den Aussprüchen, die Jedermann gelten läßt. So sagt man (mit Recht)[1]: „die wahre Erkenntniß ist die Erkenntniß durch die Ursachen. — Auch die Einteilung der Ursachen ist (nicht) schlecht, wovon vier Arten unterschieden werden: der Stoff, die Form, das Wirkende und der Zweck. Davon ist der Zweck für die Wissenschaft schädlich; er gilt nur für das menschliche Handeln. An der Entdeckung der Form ist man gescheitert. Das Wirkende und der Stoff sind nur oberflächliche und äußerliche Annahmen, welche zur wahren Wissenschaft nichts beitragen."

Der Herr Bearbeiter hat, wie man sieht, es nicht einmal für nötig erachtet, den Widerspruch, in welchem die eine Zeile zur andern steht, zu tilgen; er läßt die Verurteilung jener Aristotelischen „Ursachen" unbeanstandet stehen; da er aber selbst unverbesserlicher Aristoteliker ist, so nennt er die, unmittelbar nachher verurteilte Aufstellung der Ursachen „nicht schlecht", und erklärt, daß man „mit Recht" behaupte, daß die wahre Erkenntniß die Erkenntniß durch die Ursachen sei, obwohl unmittelbar vorher zu lesen ist, daß der Verfasser diese Meinung für eine der Wissenschaft nicht geziemende hält!

Auch hier ist der Unsinn und die Unwissenheit nicht auf Seiten Baco's!

Die wahre Erkenntniß ist nur diejenige, welche an der Hand der Ursachen zu Schlüssen gelangt, nicht die, welche von der „jetzt geltenden Wissenschaft" durch spielende, philosophierende Trugschlüsse als solche proklamiert wird. Auch die Eintheilung der Ursachen ist an sich nicht schlecht, und nurdie letzte der vier Arten — der Zweck — ist der „jetzt geltenden" Wissenschaft schädlich, weil sie auf halbem Wege den materiellen Zweck fördern will, statt keusch „von Buch zu Buch, von Blatt zu Blatt", von Forschung zu Forschung, von Schluß zu Schluß aufdem Pfade hin zu wandeln, der bis zur Quelle führen muß.

Der auf pag. 12, wie Herr Reichel erklärt, als Zuthat zu erkennende Zwischensatz, ist doch wohl mehr als Zuthat; er bezeichnet gerade die eine Philosophie, die wahr und werthvoll ist: gegen-

---

[1]) Die eingeklammerten Worte bilden natürlich fortlaufenden Text; ich hebe sie nur (wie auf Seite 10) auf diese Weise heraus, damit der Leser die Verwegenheit der Einschaltungen selbst beurteilen könne.

ɪr den drei schlechten Systemen, dem sophistischen, empirischen l abergläubischen, steht das einzig wahre System des kühlen l konsequenten Schlusses von Fall zu Fall. — Warum Herr ichel diese Auffassung „Unsinn" nennt, ist mir nicht klar, so nig es mir klar ist, warum er die Behauptung verdammt, daß ː empirische Gattung der Philosophie unförmlichere und ungeuerlichere Festsetzungen hervorbringe als die sophistische und tionale. — Setze er doch an die Stelle von „unförmlich und unheuerlich" das Wort „gewaltig", und die Richtigkeit des Satzes rd vielleicht sogar ihm klar werden.

Auf der Basis solcher und vieler anderer Schlüsse gleichen ɜrthes bringt uns der Autor Proben eines gereinigten Novum ganon; er sagt in einer Note:

Ich gebe die Stelle hier ohne die unsinnigen Einschaltungen Bacon's wieder und liefre damit zugleich ein Beispiel, wie die Reinigung des Novum Organon, die von mir längst ausgeführt worden, bewerkstelligt werden kann.

Wir werden abzuwarten haben, daß er das „längst von ihm ɪgeführte" Werk dem Urtheile der gelehrten Welt vorlege, und rden dann sehen, ob seine Proklamation den Beginn einer neuen ra bezeichne.

Bis dahin aber weisen wir eine solche Anhäufung von unbeɜsenen Behauptungen und durchaus gewaltsam gefolgerten Schlüssen durchaus unwissenschaftlich zurück. —

Die Abhandlung bringt eine Reihe Belege von Differenzen in ː Anschauung Baco's und des „Originalverfassers", in Parallelxten gegenüber gestellt, wo recht selten Differenzen, oft vielhr sachliche und wichtige Ergänzungen zu finden sind, und durch uns keine übergroße Meinung von der „Reinigung des Novum ganon" geweckt wird.

Der Schluß der ganzen Abhandlung lautet wie folgt:

Bedarf es deutlicherer Beweise, um zu zeigen, daß hier zwei ganz unvereinbare Tendenzen vorhanden sind? daß es dem Original-Verfasser nur um Erkenntniß, nur um das, durch wissenschaftliche Untersuchungen zu Tage geförderte, Lichtbringende und vor allen Dingen zunächst um den neu einzuschlagenden Weg zu thun gewesen, während der stumpfsinnige, dem reinen Wissen feindliche Bearbeiter nur den praktischen Nutzen, nur das, durch die (ihm selbst schwerlich klar gewordne) Verbesserung der „Künste" zu gewärtigende Fruchtbringende unausgesetzt im Auge hatte? Daß aus dem erbitterten Kampfe des einen gegen die streit- und herrschsüchtige Scholastik, die platte Abwehr der

„Disputationen und nutzlosen Zauberformeln“, d. h. ein leeres, nichtssagendes Geschwätz geworden?

Wer aber war dieser Originalverfasser? Denn mit der naheliegenden Hinweisung auf Roger Bacon († 1292) reichen wir nicht aus. Roger Bacon schrieb lateinisch und Francis Bacon hat ohne allen Zweifel ein Manuskript in englischer Sprache vorgelegen; in einer Sprache, die, „an Bildern und Ausdrücken von poetischer Farbe und Wärme überreich und hinreißend“ (Dühring), vermutlich von einem Dichter herrührte.

Es ist möglich, daß dieser Verfasser des Manuskripts auch seinerseits von Roger Bacon beeinflußt worden — aber jedenfalls war seine Arbeit eine Original-Arbeit.

Wer also war der Verfasser dieser Arbeit?

Ich könnte vielleicht jetzt schon eine Antwort auf die Frage geben; aber ich erkläre ganz offen, daß ich sie noch zurückhalte, da sie vorläufig hypothetisch ausfallen müßte.

Wenn nach Justus von Liebig „das geistige Vermögen, welches den Dichter und Künstler macht, das nämliche ist, aus welchem die Fortschritte in der Wissenschaft entspringen“, so möchte man geneigt sein, die Riesengestalt des herrlichen Stratforders, William Shakespeare, zu allererst in Erwägung zu ziehen, da dieser geniale Dichter und Dramatiker der einzige landsmännische Zeitgenosse Bacon's war, von dem etwas Großes, die Welt Bereicherndes ausging. Aber weil eine Phantasie, welche der Shakespeare's nicht unebenbürtig wäre, dazu gehören würde, um diesen größten aller Dramatiker auch zu einem streng wissenschaftlich geschulten Philosophen zu machen, so verbietet sich diese Annahme von selbst.

Auch kommt ein Andres hinzu: Es ist zweifellos, daß das „Novum Organon“ in seiner ursprünglishen Gestalt nicht um 1620 verfaßt wurde, sondern viel früher. Schon 1586 „verfaßt“ der fünfundzwanzigjährige Streber Bacon den ersten Entwurf seiner „wissenschaftlichen Reform“, die er „die größte Geburt der Zeit“ nennt; ähnlich wie der Verfasser des „Novum Organon“ seinen bahnbrechenden Gedanken bescheiden als eine „Geburt der Zeit“, (man beachte wohl, nicht „die größte“; denn durch diesen Zusatz wäre das bescheidene Wort zu der unverschämtesten Phrase geworden)[1]) bezeichnet; Bacon war also jedenfalls schon 1586 im Besitz des Manuskripts und wagte es nur noch nicht, mit dem unheimlichen Schatz hervorzutreten, weil er befürchten mochte, daß der ketzerische Geist des Buches, den er wohl verkleiden, aber nicht ganz ausmerzen konnte, ihm in seiner Laufbahn gefährlich werden, ihm unter Umständen den Kopf kosten konnte.

Nach 1586 ist das Werk also schwerlich entstanden; ich aber möchte sogar annehmen, daß es spätestens um 1577 entstanden sein muß; denn in diesem Jahre entdeckt Guido Ubaldi die Gesetze des Hebels und Schwerpunktes und leitet damit die große Reihe der auf streng wissenschaftlicher Beobachtung beruhenden Entdeckung Stevins', Galilei's, Kepler's, Harriot's, Gilbert's, Harvey's u. a. ein, durch welche die Scholastik thatsächlich überwunden wurde, so daß die Wissenschaft um 1620 nicht

---

[1]) So klar sehen und doch ein solches Vorwort schreiben?! D. R.

erst ihres „Erneurers" bedurfte, der obenein selbst noch tief in der Scholastik steckte. Wenn wir annehmen dürfen, daß das „Novum Organon" um 1577 verfaßt worden, zu einer Zeit also, da der Original-Verfasser von jenem Umschwunge noch nichts erfahren zu haben brauchte, so bekommt auch sein tiefsinniges Wort von der „Geburt der Zeit" einen prophetischen Charakter; denn sein Gedanke war dann allerdings weltreif geworden und bewies sich gerade dadurch als echt.

Das achte Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts wird ohne Zweifel von dieser „Geburt der Zeit" entbunden worden sein; man müßte sich also für diese Zeit nach einem Verfasser umsehen, dem man ein Werk wie das in Frage stehende zuschreiben könnte. Wenn man bedenkt, wie es von jeher in England Sitte gewesen, rücksichtslos denkende Geister zu meucheln und auf alle Weise zu unterdrücken, so wird man, aller Wahrscheinlichkeit nach, recht tief in ein geschichtliches Dunkel eindringen müssen, um der Gestalt dieses unbekannten Verfassers zu begegnen; denn man wird ohne weiteres annehmen dürfen, daß er, vielleicht im engen Kreise Aergerniß erregend, nicht nur ein unberühmtes, sondern gewiß auch ein höchst unglückliches Dasein gefristet haben wird[1]). In jedem Fall war er ein naher Geistesverwandter der Bruno und Spinoza, welche Schopenhauer allein aus der großen Reihe der Scholastiker, die mit Augustinus beginnt und unmittelbar vor Kant abschließt, auszunehmen sich veranlaßt fühlte; auch er stand „für sich und allein" und „gehörte seinem Jahrhundert nicht an"; auch ihm war ohne Zweifel „ein kümmerliches Dasein und Sterben" zu teil geworden; und auch er könnte vielleicht wie Bruno, „eine starke Beigabe poetischer Kraft" besessen „und solche eben auch besonders dramatisch gezeigt"[2]) haben.

Wie aber kann Bacon zu dem Werke gekommen sein?

Vielleicht war der in darbender Unberühmtheit lebende Philosoph sein Lehrer gewesen; vielleicht war er zu Ende der siebziger Jahre gestorben und hatte dem vornehmen jungen Manne, der sich in seine Gunst zu schmeicheln gewußt, im Vertrauen auf dessen Ehrlichkeit seine Manuskripte hinterlassen; vielleicht war er ein Verwandter Bacon's, oder ein Untergebener von Bacon's Vater — wer kann es wissen? Soviel steht fest, daß ein so revolutionäres Werk, wie das „Novum Organon", schon allein seiner schroff irreligiösen Tendenz wegen (die wir heute nur noch aus einigen vom Bearbeiter nicht unterdrückten Wendungen erkennen können) zu jener Zeit unmöglich gedruckt werden konnte; daß der „atheistische" Autor seines Lebens nicht mehr sicher sein durfte, wenn der Verdacht laut geworden wäre, daß er ein solches Buch zu schreiben gewagt.

---

[1]) In der „Vorrede zur Instauratio" wird gesagt, „daß die größten Geister zu allen Zeiten Gewalt erlitten"; und es ist charakteristisch, daß unter die „Götzenbilder des Marktes" (§ 60 des I. Buches) das Glück gerechnet wird, als „Name für ein Ding, das es nicht giebt."

[2]) Diese Citate rühren sämmtlich von Schopenhauer her; siehe „Kritik der Kantischen Philosophie" („Die Welt als Wille und Vorstellung" I, S. 500 Anmerkung).

Ich bescheide mich für jetzt mit Andeutungen und lasse die, wie mir scheint, ungemein wichtige Frage: „Wer schrieb das „Novum Organon?“ vorläufig unbeantwortet.

Nur einer Schlußbetrachtung möchte ich hier nicht ausweichen.

Die beiden Hauptmächte in England, die religiöse Orthodoxie und das große Nützlichkeitsprinzip, sind gewissermaßen auf den Gespenster fürchtenden Hobbes zurückzuführen, der einerseits ein bedingungsloses „Glauben“ an die vom Staate anerkannte Religion für jeden Bürger als eine Pflicht hinstellte, andererseits aller Erkenntnißwissenschaft die Berechtigung abstritt und nur noch die von keiner spekulativen Neigung beeinflußte Naturwissenschaft und den aus ihr zu gewinnenden Vortheil für das praktische Leben gelten ließ.

Nun meinte zwar Lange, der geistvolle Verfasser der „Geschichte des Materialismus“, daß für diese „originelle Entwicklungsweise des neuern England“ nicht gerade Hobbes verantwortlich zu machen sei, daß vielmehr aus dem „lebendigen Grundzug der Natur dieses Volkes in dieser Entwicklungsstufe, dem Inbegriff aller geschichtlichen und materiellen Verhältnisse die Philosophie des Hobbes und die nachfolgende Wendung des Volkscharakters“ hergeleitet werden müsse; aber, ohne der Meinung des klar denkenden Mannes entgegen zu treten, muß doch daran festgehalten werden, daß dieser „Grundzug“ durch die Selbstsüchtigkeits-Philosophie des Hobbes eine fördernde Stütze erhielt, wie sie stärker, bestechender kaum gedacht werden kann.

Diese „Philosophie“ aber gründet sich auf das „Novum Organon“ — jedoch nicht auf seinen unzerstörbaren Kern, den wir uns jetzt, geleitet von meiner Kritik, ohne Schwierigkeit wieder gewinnen können, sondern auf die Zuthaten, durch welche der betrügerische Bacon das Werk verunstaltet hatte!

Fürwahr, ein Gegenstand ohne gleichen für eine wehmütige Betrachtung!

Und auch bei uns in Deutschland beginnt diese „Praktik“ zu herrschen; auch bei uns breitet sich das „Schleichgift des Utilitarianismus“ mehr und mehr aus, weil wir sehen, zu welchen Erfolgen dieser Utilitarianismus die britische Nation geführt hat. Gewiß beneidenswerthe Erfolge, die sich auf Heller und Pfennig berechnen lassen — aber die Kehrseite? Und wird diese Nützlichkeitsmacht immer die stärkste Macht bleiben? Oder sehen wir noch immer nicht, daß auch im großen Weltkampfe trotz anfänglicher Niederlagen immer der Geist es ist, welcher Sieger bleibt? Daß der majestätischen Idee sich zuletzt Alles unterwerfen muß?

Die Welt muß sich unaufhörlich drehen; die Völker müssen unaufhörlich hinauf- und hinabfluten; wir aber wollen uns, allen kurzsichtigen Nützlichkeits-Fanatikern zum Trotz, immer aufs Neue der Ueberzeugung hingeben, daß nur die ideale Geistesrichtung für die Dauer im wahren Sinne des Wortes nutzbringend ist, daß nur auf der Kultur des Geistes die wahre Größe und Stärke einer Nation beruht.

Ich bin so ausführlich gewesen, weil ich dadurch der, in ihren Deduktionen noch größeren Raum beanspruchenden Mühe überhoben

ı, genauer auf den zweiten Theil des Bandes „Shakespeare's chlaß" einzugehn.

Die Baconianer sagen:

Baco hat die Stücke geschrieben und sich Shakespeare's Namen kauft.

Herr Reichel sagt:

Baco hat einem verhungerten Genie das Novum Organon und Stücke gestohlen, hat Beides durch Hineinschreiben eigener danken verballhornt, und hat dann um so lieber den Namen s Stratforder Komödianten benutzt, als das verhungerte Genie ch William Shakespeare — zufälliger Weise! — wie merkwürdig! wirklich William Shakespeare hieß! —

Und Herr Reichel verlangt, daß man ihn ernsthaft nehmen ll! Und seine Beweise bestehn in Behauptungen, während seine hauptungen des Beweises ermangeln.

Die Analysen der Stücke Coriolan und Hamlet und ihre konstruktionen, d. h. ihre Reinigung von den Baco'schen Zuthaten ıd das Amüsanteste, was die Shakespeare-Literatur aufzuweisen t. Mit welcher Sicherheit streicht er das Fremde hinaus, mit lchem Dichterkönnen baut er neu auf, und wie richtig be- und rurtheilt er den Dieb und Fälscher Baco. Und wer ist es, dessen atz dieser Baco usurpierte? Es bedarf nur weniger Citate, um s klar zu machen:

Bacon benutzte demnach den Stratforder nicht nur dazu, um seine „Dramen" von ihm auf die Bühne bringen zu lassen, sondern er benutzte auch den Namen desselben, um sich vor der weiteren Welt hinter diesem Namen zu verstecken.

Warum also versteckte er sich, und gerade hinter diesem Namen?

— — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Aus diesen, zum Theil unübersetzbaren und wohl nur für einen englischen Kopf ganz begreifbaren Strophen ersehen wir soviel, daß Spenser um einen Schauspieler klagt, der in der Naturnachahmung (zumals als Komiker) Großes geleistet, dem aber die Possen, in denen er seine Kunst vergeuden mußte, zum Ekel waren, der es versuchte, gegen diese flüchtig gearbeiteten Stücke mit ernsten Dramen zu kämpfen, der aber schließlich die Aussichtslosigkeit seines Kampfes einsehen mußte und es daher vorzog, die „leere Zelle" (das Grab) aufzusuchen, anstatt sich länger als Hanswurst dem Theaterpöbel feilzubieten.

Können wir uns nun den Philosophen, der das „Novum Organon" und die andern wissenschaftlichen Bücher geschrieben hatte, als Schauspieler denken? Warnm nicht? Bekanntlich war zu jener Zeit wie später auch in Deutschland, das Theater der Hafen, in den schiffbrüchige Studenten

und junge Gelehrte einzulaufen pflegten. Versuchen wir es, uns vorzustellen, wie unser Genius in die Pöbelsphäre geraten sein kann. Da er eine gelehrte Erziehung genossen und in seinen Dramen Zeugniß von seinem historisch-politischen Sinn abgelegt hatte, so dürfen wir annehmen, daß er einer vornehmen Familie angehört haben wird. Nun war er ein Feuerkopf, der wohl schon auf der Universität Aergerniß erregt hatte (wie eine Stelle im „Novum Organon“ vermuten läßt); er mochte frühzeitig seinen eignen Weg gegangen und auch verhältnißmäßig frühzeitig mit der Aufzeichnung seiner wissenschaftlichen Bücher, die ja sehr häufig (namentlich das „Novum Organon“) eine jugendlich-kraftvolle Begeisterung atmen, begonnen haben. Auf irgend eine Weise muß er dann des „Atheismus“ verdächtigt worden sein, was dann wahrscheinlich seine Familie veranlaßte ihn zu verstoßen, so daß er sich in die Lage versetzt sah, selbst für ein Fortkommen sorgen zu müssen. Da der Dramatiker in ihm lebendig und wohl schon wirksam geworden war, so wählte er den Theaterberuf, und als hochgebildeter, feuriger, genialer junger Mann mochte er nicht ohne Beifall geblieben sein. Daß er, wie es scheint, als Komiker das Beste leistete, darf nicht überraschen. Er war ohne Zweifel, trotz aller geistigen Regsamkeit, mehr und mehr eine selbstquälerische Natur geworden; langjähriges, einsames Leben hatten diese Neigung zur Schwermut, zur Unzufriedenheit mit sich selbst noch verstärkt; und wir wissen, daß der Humor fast immer die Schwermut zur Voraussetzung hat. Da er kein leichtlebiger Musensohn, sondern ein ernster, mit den höchsten Dingen beschäftigter Mann war und blieb, so setzte er gewiß auch im Stillen seine wissenschaftliche Thätigkeit fort; schließlich mag ihn das wüste, unkünstlerische Theatertreiben, gegen das er vergebens anzukämpfen versuchte, angeekelt haben, er wird dem Theater untreu geworden und zuletzt in gänzlicher Armut gestorben sein, wenn er nicht etwa durch das Theaterleben aufgerieben wurde und in diesem Berufe selbst seinen Tod fand. Eine Spur, daß er dem Theater angehört haben muß, findet sich im Hamlet (II. 2); es wird hier, offenbar vom Standpunkte eines Schauspielers aus, über „eine Brut von Kindern, die immer über das Gespräch hinaus schrein, und höchst grausamlich dafür beklatscht werden“ gesprochen; und diese „Nestlinge“ können nur die von der Königin besonders ausgezeichneten „Paulskinder“ gewesen sein, welche in den siebziger und achtziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts in London eine Rolle spielten; zu einer Zeit also, in der unser Denker und Künstler dem Theater angehört haben müßte.

Wir sehen, es steht nichts im Wege, daß wir in dem von der Muse beweinten Willy unsern Genius erkennen; auf den Familiennamen dieses Willy aber führt uns die andre bekannte Stelle aus Spensers „Colin Clout's come home again“ welche lautet:

And there, though last not least, is Aetion:
A gentler shepherd may nowhere be found;
Whose Muse, full of high thoughts' invention,
Doth, like himself, heroically sound.“

Dieser „Aetion,“ dessen Muse voll Gedankenhoheit war und gleich ihm selbst einen heroischen Klang besaß, hieß eben offenbar

William Shakespeare,
der aber natürlich mit dem William Shakspere aus Stratford nichts gemein hatte.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Wie Bacon aber zu den Schätzen gelangte, darüber weiß ich zunächst ebensowenig etwas zu sagen; auch hier erwarte ich von weiteren Nachforschungen Aufklärung.

Das Buch enthält 502 Seiten!

Und für die Neubearbeitungen der Stücke Coriolan und Hamlet behält Herr Reichel sich das Eigenthums- und Aufführungs-Recht vor! —

Also Vorsicht! — Daß es ja Keiner so mache, wie Baco es mit dem echten William Shakespeare gemacht hat!

Und somit genug! — Eines aber habe ich aus dem Reichelschen Buche gelernt: Man soll nie voreilige Behauptungen aufstellen! Was Alle meinten behaupten zu dürfen: der Baco-Wahnsinn habe seine Klimax erreicht — weit gefehlt! Das Reichel'sche Buch war noch nicht erschienen, und Alle, von Delia Bacon bis zur Mrs. Pott und Herrn Appleton Morgan treten in die zweite Reihe.

Anschließend an die in diesem Bande besprochenen Kulturbilder aus Alt-England von Vatke, hat der Verfasser im Herrig'schen Archiv (Bd. 77, Heft 1) einen Aufsatz veröffentlicht: Gärten und Gartenkunst in Shakespeare's England.

Im 3. u. 4. Heft des 77. Bandes von Herrig's Archiv beginnt Herr Dr. Adolf Vollmer eine Vergleichung zwischen Shakespeare und Plutarch.

Head, Franklin H. — Shakespeare's Insomnia and the Causes thereof. — Boston and Newyork 1886.

Ein lustiger Scherz, der uns mit einer Menge von Briefen bekannt macht, welche an Shakespeare gerichtet sind. Die Briefschreiber heißen: Shallow & Slender, Advokaten; Henry Howard, ein Pfandleiher; Mordecai Shylock, ein Wucherer; William Kempe; John Lely, ein Clerk; Rev. Walter Blaise, Geistlicher in Stratford; Coke & Dogberry, Advokaten in London; Sir Walter Raleigh; Lord Francis Bacon.

Ein andres kurioses Produkt Amerika's ist:

Bacon and Shakspere. Proof, that William Shakspere could not write. The Sonnets written by Francis Bacon to the Earl of Essex and his Bride, A. D. 1590. — Bacon identified as the concealed Poet Ignoto. A. D. 1589—1600. By Wm. Henry Burr. — Washington 1886.

Im 1. Heft des IX. Bandes der Englischen Studien bringt J. Jacoby eine 7 Seiten umfassende Abhandlung „Zur Beurtheilung von Shakespeare's Hamlet". Der Autor prüft die Gründe der „merkwürdigen Erscheinung, daß ein fast allgemein zu den allerersten poetischen Schöpfungen gestelltes Werk doch so vielen schwankenden, ja entgegenlaufenden Deutungen unterworfen ist", liefert uns aber keine neue Erklärung; am Schlusse seiner Untersuchung sagt er:

> Um nun das Wesentliche für die Beurtheilung Hamlet's noch einmal kurz zusammenzufassen:
>
> Hamlet steht dem Leben kritisch, mit prüfendem Intellekt, mit in seinem Innern zurückgehaltener Empfindung gegenüber. Gefühl und Reflexion nehmen fast ausschließlich Besitz von seiner Seele; darüber wird ihm jedes Handeln werthlos. . . .

Zu dieser Erkenntniß waren wir schon vor Publikation der Jacobi'schen sieben Seiten gekommen, und nach derselben ist die oben erwähnte „merkwürdige Erscheinung" noch immer nicht abgeschwächt.

Ein glänzender Erfolg tüchtiger Arbeit zeigt sich in der Thatsache, daß Alexander Schmidt's Shakespeare-Lexikon in zweiter Auflage erschienen ist. Einer weitern Empfehlung, eines Lobes bedarf dieses Werk nicht mehr; es hat sich den Platz in der ersten Reihe der allernothwendigsten Hilfsmittel für ein ernstes Shakespeare-Studium erobert. — Den Lesern des Jahrbuchs sei hier nur die Vorrede zur neuen Auflage abgedruckt:

> *This new edition of the Shakespeare Lexicon should properly be called a mere reimpression. The work being stereotyped, there was no scope for comprehensive alterations and improvements. A complete reconstruction that would have answered the many valuable suggestions of other Shakespeare*

students or even the compiler's own advanced views — especially concerning the comparative authenticity of the Folios and Quartos — was quite ont of the question. His task was confined to the correction of misprints and to some small additions for which room could be got by expunging what seemed less important.

But, after all, it is perhaps best as it is. Desirable as it may be to an author entirely to remodel a work of the shortcomings of which he has become painfully aware, there is no denying the fact that such new editions altered and improved into quite new books are, as a rule, an annoyance to the public. Nobody is so rich as not to repine at being obliged to buy the same book three or four times. Indeed, it ought to be a law in the republic of letters that essential changes in books should be separately published in the form of supplements and not worked into the whole so as materially to change its form and character.

Besides, in such a kind of book as this lexicon it is not so much in the opinions of the author that its usefulness consists as in the accuracy with wich the necessary materials are brought together to enable those who consult it to form an opinion of their own. And of this the reader may be assured that in the revision of the work no pains have been spared and that the correctness of the quotations will be found all but absolute.

Nekrologe.

I. Clement Mansfield Ingleby.

Wenn wir die Bände unseres Jahrbuchs überblicken, und uns Auge auf einer Stelle haften lassen, die dem Andenken der Dah gegangenen geweiht ist, dann will es uns nunmehr schon üb kommen, als ob wir auf einem Kirchhofe stünden! Wie viele Kreu Wie viele Kränze! — Wie viel Leistung, Kraft und Können li da unten begraben!

Und wieder kommt der Zug der Leidtragenden! Wieder Einer zu bestatten, und zwar der Besten, der Ersten Einer.

Ingleby — einer der vielseitigsten, gelehrtesten und fleißigs Forscher auf unserm Gebiete, der seine glückliche Muße um freudiger dem einen Ziele widmen konnte, als sie ihm die reichs Früchte der Anerkennung erntete, — hat die Augen geschloss Er hat seine volle Pflicht an der Arbeitsstätte erfüllt und du sich die Ruhe gönnen. Wir aber werden immer schwer klag daß er uns fehlt! Sein Haupt — das Haupt des Gelehrten, s Sinn — der Sinn des echten Mannes, sein Herz — das Herz besten Menschen — je mehr sie uns gehört haben, desto mehr dür wir trauern, daß sie uns geraubt sind.

Clement Mansfield Ingleby, gestorben am 26. September 1 auf seiner Besitzung Valentines in Essex, war am 29. Oktober 1 zu Edgbaston geboren. Er studierte in Cambridge, woselbst er s auch die wissenschaftlichen Ehren (B.A. — M.A. — und C.C. erwarb, und arbeitete einige Zeit im Bureau seines Vaters, Chefs einer Advokaten-Firma.

Bald aber zog er sich aus dem Kreise der praktischen Thätigt zurück, und widmete sich ganz dem Studium der englischen ;eratur, wobei seine Richtung und Neigung ihn direkt auf Shake-ıare hindrängten.

Mit einer Art von keuscher Ehrfurcht ging er an den Text ; Dichters und war kein Freund überrascher oder gewagter ıendationen; das Unverstandene Shakespeare's war ihm oft lieber das leicht zu Verstehende des modernen Korrektors — er ge-:te zur konservativen Partei der Textkritiker.

Seiner Arbeiten braucht hier kaum Erwähnung gethan zu rden — das Jahrbuch hat ihnen allen den verdienten Platz ge-)en — doch scheint es uns ziemlich, keinen Zug an seinem Bilde ılen zu lassen.

Neben seinem unermüdlichen Mitarbeiten an Zeitschriften otes & Queries z. B. sind voll seiner Beiträge) und in wissen-ıaftlichen Gesellschaften, sind folgende Werke Merkzeichen seines ıaffens. Seine erste Shakespeare-Arbeit war eine im Jahre 1850 der Literarischen Gesellschaft in Birmingham vorgetragene Ab-ıdlung „Neology of Shakespeare". — Die Perkins-Folio ver-laßte ihn zur Publikation von The Shakspere Fabrications, ı A Complete View of the Shakspere Controversy. — Jahre 1873 erschien die Abhandlung „Was Thomas Lodge Actor?" und zwei Jahre später das Werk „Shakespeare ›rmeneutics". Später erschienen Shakspere, the Man and e Book, — Shakspere's Centurie of Prayse, — The Still on. Seine letzte Arbeit — die Textausgabe Cymbeline's — ßt uns bedauern, daß wir von seiner Hand nicht eine vollstän-;e Shakespeare-Textausgabe besitzen. Die Vielseitigkeit seines :ebens und Forschens und zum Theil auch der Charakter des ben dokumentiert sich am besten dadurch, daß er auch Out-ıes of Theoretical Logic (1856) und An Introduction to ›taphysics (1869) geschrieben hat. —

Und nun ein letzter Gruß! Wir sagen mit Guiderius:

Let us bury him,
And not protract with admiration what
Is now due debt.

II. Rev. Henry Norman Hudson L. L. D.

Hudson, einer der hervorragendsten amerikanischen Shakespeare-Kenner und Forscher, ist am 16. Januar 1886 in Cambridge (Amerika) an den Folgen einer Operation gestorben. Seine bedeutendste Arbeit „Shakespeare: His Life, Art, and Characters“, welche wiederholte Umarbeitungen und Auflagen erlebt hat, ist im VIII. Bande des Jahrbuchs ausführlich gewürdigt.

Miszellen.

I. Will Kemp.[1]

Kemp's account of his singular expedition in 1600 is a great curiosity, and as a rude picture of national manners extremely well worth reprinting.
Gifford: Ben Jonson's Works. II. Note.

Unter den auf die englische Bühne bezüglichen Schriften war, s zu dem durch die Camden Society im Jahre 1840 veranlaßten iederabdruck, *Will Kemp's Nine Daies Wonder, performed in a aunce from London to Norwich* eine der nur noch ganz vereinzelt rkommenden. Sie wurde schon einige Wochen nach der Rückkehr s Verfassers nach London gedruckt und dadurch dem Publikum ergeben, daß sie als in einem Laden nahe dem Westportal r Sankt Paul's-Kirche verkäuflich angekündigt wurde. Der vollindige Titel lautet folgendermaßen: *Kemp's Nine Daies Wonder, rformed in a Daunce from London to Norwich; containing the easures, Paines and kind Entertainments of William Kempe, beeen London and that City, in his late Morrice, 1600.*

In einem etwa aus dem Jahre 1830 stammenden Buchhändlertaloge sind 2 £ 12 s. 6 d als Preis des Büchleins angegeben d ist folgende Bemerkung beigefügt:

„Von diesem Werke, *wherein is set down somewhat worth te, to reprove the slaunders that have been spread of him, many*

---

[1]) Im Dezemberheft von Walford's Antiquarian, London, befindet sich Aufsatz mit einer Illustration, des Titels: Will Kemp and his Dance from ndon to Norwich. Es dürfte unsern Lesern von Interesse sein, den Aufsatz nen zu lernen.

things merry, and nothing hurtful, ist kein anderes gedrucktes Exemplar bekannt, als das unter den Burton'schen Büchern in der Bodleianischen Bibliothek in Oxford befindliche. Für Herrn Malone wurde eine Abschrift angefertigt."

Da dieses Werk von der Camden Society, mit Anmerkungen von A. Dyce, neu verlegt wurde, so ist es nicht mehr in demselben Grade wie früher eine literarische Rarität. Aber der originelle Charakter desselben wird nie verfehlen, das Interesse Derjenigen zu erregen, welche sich mit der dramatischen Literatur beschäftigen; und es kann sicherlich dazu dienen, wenigstens eine der Lebensäußerungen des ehemaligen *Merrie England* gegen das Ende der Regierung der Königin Elisabeth uns deutlich vor Augen zu führen.

Das Büchlein ist etwa 20 Seiten stark. Auf diesen beschreibt Kemp, wie er aus Anlaß einer Wette eines frühen Morgens, als Morristänzer gekleidet, aus der Londoner City aufbrach und durch Whitechapel hindurch bis Mile End tanzte, von Mile End nach Ilford und von da, am folgenden Tage, „auf der leichten, phantastischen Einfällen gehorchenden Zehe" bis Romford „hüpfte" (*tripped it on the light fantastic toe* — nachgebildet der Anrede an Euphrosyne in Milton's *L'Allegro*) und dieselbe Leistung durch Brentwood, Chelmsford, Braintree, Bury St. Edmunds u. s. w. wiederholte, bis er am Ende des neunten Tages sich in Norwich befand. Seine Ankunft an jedem dieser Orte scheint zuvor in gehöriger Form dem Volke angezeigt worden zu sein, und da er bereits in London ein beliebter komischer Schauspieler war, so fand er leicht unterwegs in jeder Stadt und jedem Dorfe ein Publikum. Der Verfasser des Werkes gehörte dem Hanswurst *(Merry Andrew)*- Typus an und seine Erzählung ist reich an erheiternden Geschichtchen.

Aber wer und was war dieser Erzähler, William Kemp oder Kempe? (In jener Zeit nämlich nahmen es die Leute mit der Schreibweise ihrer Namen nicht so genau). Wenig oder Nichts ist bekannt über seine Abstammung, sein Geburtsjahr und sein früheres Leben; aber er hatte schon, als er noch ganz jung war, in der Hauptstadt einen Ruf als komischer Schauspieler erworben. Da er von 1589 bis 1593 Edmund Allen's Schauspielertruppe angehörte, so ist er wahrscheinlich zwischen 1560 und 1570 geboren. Etwas später finden wir ihn unter den Mitgliedern von *The Lord Chamberlain's Servants,* welche im Sommer im Globe-, im Winter im Blackfriars-Theater spielten; und sein Name kommt, zusammen mit dem William Shakespeare's, unter den Unterschriften einer im

ahre 1596 an den Oberkammerherrn gerichteten Bittschrift vor, relche sich mit Entschiedenheit gegen die dem mächtigen puri-anischen Geiste zu Liebe angeregte Aufhebung ihrer Vorstellungen rendet.

In Romeo und Julia und Viel Lärm um Nichts wurden ie Rollen des Peter und des Holzapfel ursprünglich von Kemp espielt, und man vermuthet, daß er auch den Lanz, den Todten-räber, den Friedensrichter Schaal und den Lanzelot in den tücken: Die beiden Veroneser, Wie es euch gefällt, Ham-et, Heinrich IV. und Der Kaufmann von Venedig dar-ellte. Man meint, und zwar mit vieler Wahrscheinlichkeit, daß emp den Narrn Probstein in Wie es euch gefällt spielte, und ach der Quart-Ausgabe Shakespeare'scher Stücke ist es sicher, aß er im Jahre des Erscheinens dieser Ausgabe der Darsteller es von sich eine hohe Meinung hegenden Holzapfels in Viel ärm um Nichts war. In Ben Jonson's *Every Man in his Humour* spielte er auch eine Rolle — wenn es auch nicht deut-ch ist, welche — und man hat guten Grund zu der Annahme, aß in *Every Man out of his Humour* desselben Dramatikers er ie Rolle des Carlo Buffone gab. In diesem letzteren Stücke hat arlo Buffone zu sagen: „Hätte ich doch einen von Kemp's Schuhen, n ihn hinter dir her werfen zu können!" und in Ben Jonson's pigrammen findet sich der Vers:

Or which
Did dance the famous Morrice unto Norwich.

Gegen Ende seines *Nine Daies Wonder* deutet Kemp seine bsicht an, nächstens eine große Reise anzutreten. Er mag, gleich inem Zeitgenossen Tom Coryat, damit eine tanzend ausgeführte eise über die Alpen nach Italien beabsichtigt haben; doch ist ein Bericht von dieser zweiten Kraftproduktion auf uns gekommen ıd wahrscheinlich wurde sie nie vollbracht. Kempe war wahr-heinlich der „Will, Mylord of Leicester's Schauspieler" in Bruce's bhandlung in den Veröffentlichungen der Shakespeare Society, 88—95. Bromley erwähnt in seinem *Catalogue of Engraved rtraits* ein durch Holzschnitt hergestelltes kleines Bildniß illiam Kemp's in ganzer Figur, welches ihn als Gerichtsdiener ılzapfel in Viel Lärm um Nichts darstellen soll und seinem ıchlein *Nine Daies Wonder* vorgeheftet ist, sowie eines Fak-ıile seiner Namensunterschrift in Harding's Shakespeare vom hre 1792.

William Kemp hüpfte (nach einer Bemerkung Chalmers) „auf der leichten, phantastischen Einfällen gehorchenden Zehe“ durch's Leben; nach Haywood folgte er Tarlton, welcher am 3. September 1588 begraben wurde, „sowohl in der Gunst Ihrer Majestät der Königin Elisabeth als auch im Beifall und der guten Meinung des Publikums“[1]). Seine Gunst bei Beiden stammte von seinem Talente, zu gefallen. Schon im Jahre 1589 scheinen seine Talente für das Komische von Denen, welche selbst Humoristen und als solche sachverständige Beurtheiler waren, gewürdigt worden zu sein. Nash spricht in seiner in jenem Jahre gedruckten in der Anmerkung zitierten '*Almond for a Parrot*' von Kemp als einem „komischen und an belustigenden Einfällen reichen, Witze-auf-Lager-haltenden Manne“ (*a comical and conceited* [in der Sprache jener Zeit = *humorous] jestmonger*). Er spielte gewöhnlich die Clowns welche immer als *my rogues* (Schelme, Possenreißer) dargestellt wurden, und gleich seinem Vorgänger Tarlton scheint er durch seine Stegreif-Witze großen Ruf erworben zu haben.

Kemp spielte am Globe-Theater und in der Fortuna. Am 7. September 1593 wurde in die Listen der *Stationers' Company* ein Lustspiel eingetragen, betitelt: '*A Knacke how to know a Knave*'[2]). Dasselbe Stück erschien bald darauf als „Eine höchst belustigende und erheiternde neue Komödie, betitelt „Ein Kunstgriff, geeignet, einen Schurken herauszukennen“, dargestellt von Ed. Allen und seiner Truppe, mit Kempe's beifällig aufgenommenen Belustigungen „die Männer von Gotham“ etc. Gedruckt zu London von Richard Jones, 1594[3]).

---

[1]) *An Almond for a Parrot, or Cuthbert Curry knaues Almes, fit for the knaue Martin and the rest of those impudent Beggars that cannot be content to stay their Stomaches with a Benefice, but they will needs break their fastes with our Bishops* (4°. o. J.), ist gewidmet dem Mons. du Kempe, Witze-auf-Lager-Halter und Vice-General [wohl = Stellvertreter — vielleicht ist auch ein Wortspiel mit Vice (in den alten Mysterien ursprünglich die personifizierte Sünde, später der darin auftretende Possenreißer) beabsichtigt] des Geistes von Dick Tarlton (*Mons. du Kempe, Jestmonger, and Vice-Generall to the Ghoste of Dicke Tarlton*). Auf dem Titelblatte findet sich die Mahnung: „Sieh dich vor, lieber Leser, daß du nicht vor Lachen den Schluckauf kriegst.“ (*Beware, gentle reader, you catch not the hickup with laughing*).

[2]) *A Comedie entitled 'A Knacke how to know a Knave', newly set forthe, as it has been sundrie times played by Mr. Allen and his Company, with Kempe's applauded merriment of 'The Men of Gotham.'*

[3]) *A Most pleasant and merrie new Comedie, intituled 'A Knacke to knowe a*

Sein Tanz nach Norwich war, wie schon erwähnt, die Folge einer Wette, deren Bedingungen, so sonderbar sie jetzt klingen mögen, zu jener Zeit unter Schauspielern und deren Protektoren nicht ungewöhnlich waren. Kemp bemerkt am Ende seiner Erzählung bezüglich seines durch jene Wette erlangten Gewinnes: „Zwar gab ich etwas Geld aus, erhielt dafür jedoch den dreifachen Gewinn gleich nach meiner Rückkehr"; und Sprat begleitete ihn auf seiner ganzen Reise, um darauf zu sehen, daß er sein Versprechen buchstäblich ausführe. Kemp hinterlegte eine gewisse Summe, welche er, vermehrt um eine doppelt so große, zurückerhielt; wie Dies ausgesprochen ist in Parr's Schreiben, gerichtet an Ned Allen, als er denselben zu veranlassen wüuschte, eine gewisse Rolle zu spielen, in welcher er mit Knill oder Bentley hinsichtlich der vorzüglichsten Darstellung wetteifern sollte. Wie es scheint, hinterlegte Parr ebenfalls eine Summe, von welchem Einsatz (wie im Kempschen Falle) er, falls Allen gewänne, den dreifachen Betrag erhalten, während er, wenn er verlöre, nur seinen Einsatz einbüßen sollte.

Hindeutungen auf Kemp sind bei den dramatischen Schriftstellern des siebzehnten Jahrhunderts nicht selten. So tadelt ihn z. B. Letoy in den „Antipoden", einem Richard Brome'schen Lustspiel, das 1638 im Salisbury-Court-Theater gespielt und 1640 gedruckt wurde, in seinem an den Clown gerichteten Vorwurf wegen „seiner unverbesserlichen üblen Gewohnheit, sich, anstatt zu seinen Mitschauspielern zu sprechen, in Unterredung mit dem Publikum einzulassen."

Byplay erwiedert darauf, daß sei ein auf Bühnen von Alters her erlaubter Gebrauch, um Heiterkeit und Gelächter zu erregen.

Let. Ja, so war's wohl, als Tarlton, Kemp noch lebten,
Bevor von Barbarei die Bühne frei war,
Vor der Vollendung, in der heut sie strahlt.
Da spendeten wohl Witz die Narr'n, Hanswürste;
Die Dichter aber kargten mehr mit ihrem,
Versparten ihn für Zwecke, wo Gewinn
In größ'rer Fülle winkt. — Laßt es nur gehn!

Und um ein zweites Beispiel anzuführen, in Ben Jonson's *Every Man out of his Humour* erinnert Puntarvolo, nachdem er

---

Knave', played by Ed. Allen and his Company, with Kempe's applauded merriment of the 'Men of Gotham' etc. Imprinted at London by Richard Jones, 1594, 4to.

an den Hof gegangen ist, Carlo an irgend eine Obliegenheit, worauf dieser erwiedert: „Ja, wahrlich; hätte ich doch einen von Kemp's Schuhen, um ihn hinter dir herwerfen zu können!"[1]) Glück wünschend Jemandem einen alten Schuh nachwerfen, ist eine sehr alte sprichwörtliche Redensart, und Kemp's *Nine Dayes Morrice* war dem Publikum hinlänglich bekannt, um der Erwähnung seiner Schuhe beifällige Aufnahme zu verschaffen. Vielleicht mochte noch dazu, wie Nick Bottom sagt, um den Scherz noch besser zu machen, Kemp selbst der Sprecher dieser Worte sein; denn, obwohl sein Name nicht aufgeführt wird unter den in dieser Komödie genannten Schauspielern, so ist es doch fast sicher, daß er darunter war, und sehr wahrscheinlich, daß er den Carlo Buffone spielte.

Es sei hier nebenbei bemerkt, daß im Ben Jonson'schen Carlo Buffone Charles Chester, einer der Hofnarren der Königin Elisabeth, auf die Bühne gebracht wurde. Aubray berichtet in seinen handschriftlich gebliebenen „Lebensbeschreibungen", im Leben des Sir Walter Raleigh, daß es in dessen Jugendzeit einen gewissen Charles Chester gegeben habe, welcher nachher mit Aubray's Bekanntenkreise Verkehr unterhielt; er sei ein frecher, unverschämter Mensch gewesen, und man habe niemals Ruhe haben können, weil er ununterbrochen schwadronierte und lärmte wie eine im Zimmer gerührte Trommel, daher habe ihn einst in einer Schenke Sir Walter Raleigh hinsetzen und ihm den Mund, d. h. seinen Ober- und Unterbart, mit hartem Wachse zusammen siegeln lassen. Ihm hat Ben Jonson seinen Carlo Buffone in *Every Man out of his Humour* nachgebildet.

Kemp's „Neuer Jig der Bratenfett-Frau" *(New Jigg of the Kitchen-stuft Woman)* wurde 1595 in die Register der *Stationers'* *Company* eingetragen, sowie ein anderer mit dem Titel „Kemp's Neuer Jig zwischen einem Soldaten und einem Geizhals und Sym dem Clown" *(Kempe's New Jigg betwixt a Souldier and a Miser, and Sym the Clowne)*. „Der Ausdruck *Jigg*", sagt Chalmers, „bedeutete zu jener Zeit sowohl eine Posse als einen Tanz;[2]) aber

[1]) Einen solchen Schuh hätte er sich wohl vergeblich gewünscht; es scheint, daß sie an die Mauer des Norwicher Rathhauses angenagelt worden waren. Hierzu läßt sich anführen, daß Tom Coryat in seinen *Crudities* (1611, 4⁰.) eine bildliche Darstellung der alten Schuhe giebt, die er auf seinen Fußreisen trug und später in der Kirche seines Geburtsortes Odcombe in Somerset aufhing.

[2]) Chalmer's Bemerkung zu dem Worte *Jigg* ist lächerlich — niemals be-

ies ist meines Erachtens eine ungerechtfertigte Annahme; auf jeden
ıll sind die Kemp'schen Jigs nicht so anzusehen, wenn man den
ɜmerkungen seines Zeitgenossen Marston Vertrauen schenken darf:
ourge of Villanie (1599, 8⁰), auf Sir John Davies' *Orchestra*, 1596
drucktes Gedicht, Bezug nehmend, sagt:

Praise but 'Orchestra' and the skipping Art:
You shall commaund him; 'faith you have his hart
Even cap'ring in your fist. A hall, a hall!
Roome for the spheres, the Orbes Celestiall
Will daunce Kempe's Jigg. They 'll revel with great jumps,
A worthy poet[1]) *hath put on their pumps.*

Gleich andern Clowns liebte Kemp das Fratzenschneiden; und
ınches schallende Gelächter rief er durch seine Grimassen hervor:
dem *Return from Parnassus*, als dessen Abfassungszeit aus fast
lgültig entscheidenden Gründen das Jahr 1602 anzunehmen ist,
nngleich es erst 1606 gedruckt wurde, unterreden sich Burbage
d Kemp in der 3. Scene des IV. Aktes. Letzterer produziert
'olgreich seine Mimik *on this fashion*. Philomusus und Studioso
ın bei ihrem Auftreten mit Bezug auf Kemp's Morristanz eine auf-
ıneiderische Aeußerung, wahrscheinlich auf die Reise, von der er
ι Schlusse seines Büchleins spricht.

Phil. Ei sieh da, Herr Kemp! Nun, wie geht's dem deut-
ıen Kaiser?

Stud. Gott sei mit Euch, Herr Kemp! Seid willkommen
heim, Herr Kemp, nach Ausführung eures Morristanzes über
ɜ Alpen!

ıtete es ein Possenspiel. Lupton, ein Zeitgenosse, erläutert den Sinn dieses
ortes hinlänglich in seiner Schrift *London and Country Carbonadoed and*
artered (1602), indem er die Schauspielhäuser jener Zeit beschreibt: — „Meistens,
nn die Vorstellung zu Ende ist, wird Einem ein Jigg oder ein Tanz aller
ɜtiers (*trades*) vorgeführt," [— ein Tanz, an dem sich die Darsteller der ver-
ıiedensten Rollen betheiligen? oder ein Tanz mit Nachahmung der verschie-
nen Stände?], „dabei lassen sie ihre Beine ernstlich an die Arbeit gehn wie
her ihre Zungen; sie haben, wenn sie fertig sind, das Publikum in Bewundrung
setzt, denn das klatscht in die Hände." Dies wird noch erläutert durch eine
ɜlle aus demselben Schriftsteller, welcher, bei einem Blick auf die Zöglinge
r Tanzschulen, sagt: „Es scheint ihnen dabei die Hoffnung verzuschweben,
auen der höheren Stände etwas vor zu tanzen; aber im nächsten Jigg werdet
' sie sicherlich sich wie Globen um ihre Axen drehen sehen (*What they may*
m to intend is that they hope to dance before gentlewomen; but in the next
ge you shall be sure to have them turn like globes all round.

[1]) Nach Chalmers' Vermuthung war mit dem wackren Dichter (*worthy poet*)
ıakespeare gemeint.

Kemp. Nun, ihr lustigen Schelme, ihr werdet vielleicht auch noch eines Tages zu solchen Ehren kommen. Ist es nicht besser, die Leute zu narren, wie ich sie genarrt habe, statt von den Leuten genarrt zu werden, wie's euch Gelehrten geschieht? Aber seid lustig, Jungen, ihr habt den herrlichsten Beruf von der Welt gefunden, was das Geld anlangt; denn das bringen sie uns von Norden und Süden ins Theater. Und was Ehre anbetrifft, wer steht wohl in größerem Rufe als Dick Burbage und Will Kemp? Den sieht man nicht als feinen Mann an, der nicht Dick Burbage und Will Kemp kennt. Jedes Frauenzimmer vom Lande, das Sellenger's Rundtanz ausführen kann, weiß auch zu reden von Dick Burbage und Will Kemp.

Burbage unterbricht dann die Wortspiele über Kemp's Ruhm indem er sich erbietet, Studioso in guter Darstellungsart zu unterweisen und äußert: „Nach einiger Zeit wird es mit euch ganz gut gehn.“ Kemp aber nimmt sich folgendermaßen den Philomusus vor: „Was euch betrifft, so solltet ihr meines Erachtens meiner Leitung unterstehen, und mich dünkt, eure Physiognomie würde passen für einen närrischen Bürgermeister, oder einen närrischen Friedensrichter; gebt einmal auf mich Acht.“ Kemp fängt nun an, einen närrischen Bürgermeister darzustellen und schneidet zur Belehrung des jungen Mannes, der sich für einen Schauspieler ausgiebt, allerlei Grimassen.

Vor der Unterdrückung der Bühne durch die Puritaner und ganz besonders unter der Regierung der Elisabeth war es nicht üblich, die Namen der Schauspieler hinter die im Personenverzeichniß des Stücks aufgeführten Rollen zu setzen. Es ist deshalb in manchen Fällen, selbst wenn sich im Anfange des Stückes die Namen der Darsteller finden, zweifelhaft, welches die von jedem derselben gespielte Rolle war.

Will Slye und Will Kemp werden angeführt unter den Darstellern von Ben Jonson's *Every Man in his Humour*, welches Stück im Jahr 1598 zur ersten Aufführung kam. Chalmers spricht die Vermuthung aus, daß Kempe entweder die Rolle des jungen Herrn Stephan, des dummen Tropfs vom Lande *(Master Stephen, the Country-Gull)* oder die des jungen Herrn Matthäus, des Einfaltspinsels aus der Stadt *(Master Matthew, the Town-Gull)* gespielt haben mag.

Bei der Thronbesteigung Jakobs des Ersten wird Kemp nicht unter den königlichen Schauspielern aufgeführt; auch in der ihnen

ıter dem 19. Mai 1603 gewährten Ermächtigung ist er nicht ge-
.nnt, obwohl William Sly's Name darin vorkommt. Chalmers hat
stgestellt, daß am 2. November des Jahres 1603 ein gewisser
illiam Kemp in *St. Saviour's Cemetery* in Southwark begraben
ırde, was in Anbetracht der Zeit, des Ortes, der Person, des
.mens und der sonstigen Umstände es fast unzweifelhaft macht,
ß der „Vertreter Tarlton's" damals „von einem Erdgehäuse über-
:kt" wurde (*caged up within a chest of earth).* Die Liste hat
r die Angabe: „William Kempe, ein Mann." Man hat vielleicht
: Zeit von Jakobs des Ersten Thronbesteigung angenommen, daß
nicht wieder vom Krankenbette aufstehen werde, oder er mag
h damals vor Kurzem von der Ausübung der schauspielerischen
ätigkeit zurückgezogen haben, und wurde vielleicht durch die
nals in London wüthende Pest jählings zu seiner letzten Ruhe-
.tte befördert. Wenn im Mai des Jahres 1605 Augustin Phillips
seinem Testamente so vieler seiner Kollegen gedenkt, erwähnt
Kemp nicht; allerdings hat er auch Lowin vergessen, welcher
.e Zeit um fast 50 Jahre überlebte.

Dieselbe Liste berichtet unterm 29. Dezember desselben Jahres
n Begräbniß der „Mary Kempe, einer Frau", und unterm
. Februar 1604—5 von dem der „Cicelye Kempe, eines Kindes."
.s waren möglicherweise Frau und Kind William Kemp's. Chal-
:rs konnte im *Prerogative Court* kein Testament Kemp's, noch
;end welche Verfügung über sein Besitzthum entdecken, welcher
nstand jenen Aufzeichnungen in den Listen des *St. Saviour's
metery* um so mehr entscheidende Bedeutung giebt. Chalmers
:zte auch die Küster verschiedener Kirchspiele in und um Lon-
n in Thätigkeit durch Versprechen der üblichen Gebühr für den
ıchweis irgend eines einen andern William Kemp betreffenden
ntrags oder Todtenscheins — aber erfolglos. Das Kirchenbuch
n *St. Bartholomew-the-Less* berichtet von der am 10. Februar
05—6 stattgehabten Verehelichung eines gewissen William Kempe
.t Annie Howard; aber augenscheinlich kann dies nicht der Schau-
ieler William Kempe sein.

Dekker sagt in *The Gull's Horn Book* (1600, 4⁰): „Still, still!
eder Tarlton, noch Kemp, noch Singer, noch all der Troß von
›ssenreißern, die jetzt Jenen nachkeuchen, spielten jemals die
ownrollen natürlicher, als der Flachköpfigste von euch allen!"
:an the arrantest sot of you all).

In Braithwaite's *Remains* (1618, 8⁰) findet sich folgende *Grab*-schrift für Kempe:

Vpon Kempe and His Morice, with His Epitaph.

Welcome from Norwich, Kempe; all ioy to see
Thy safe returne moriscoed lustily.
But out, alasse, how soone's thy morice done!
When Pipe and Taber, all thy friends be gone,
And leave thee now to dance the second part
With feeble nature, not with nimble art:
Then all thy triumphs fraught with strains of mirth,
Shall be caged up within a chest of earth:
Shall be? they are: th'ast danced thee out of breath,
And now must make thy parting dance with death.

II. Zu Jakob Rosenfeldt's Moschus

von Johannes Bolte.

(vgl. Bd. XXI, S. 187 ff.)

Ueber die Familie des im vorigen Jahrgange besprochenen nkischen Dramatikers habe ich nachträglich noch einige Mitilungen aus den Pfarrbüchern von Schärneck bei Coburg erten, die ich hier zu allgemeiner Kenntniß bringen möchte. Ich ulde für dieselben Herrn Pfarrer H. Draeseke in Unterziemau l Herrn Professor J. Beck in Coburg besondern Dank. Die ten beiden Notizen betreffen den Pfarrer Johannes Rosefelder, lem wir natürlich den Vater des 1594 in Jena immatrikulierten obus Rosefeldt zu erkennen haben, die dritte eine 1613 geborne igerin desselben Namens, vielleicht eine Nichte des Dichters:

„1564 6/10 Ist Johann Blumingen zum Pfarrer vocirt worden, lchen die Nasen gantz hingefahllen, da hat Johann Rosseder, als ein Studiosus, die Predigt seinetwegen ein halb jahr g verrichtet, welcher 1567 14 Tag vor Purificationis Mariae Februar] gestorben.

1566 7/10 Ist Johann Rossefelder [darüber von andrer nd: Rosenfelder] zu einem Pfarrer vocirt, und am tag Simonis l Judae [28. Oktober] zu Jena ordinirt worden. Anno 1606 f heiligen Christtag hat Er seine letzte Predigt verrichtet, und dritten Tag hernach [28. December] in dem Herrn Christo ig gestorben. Hat also 40 jahr und 2 Monat, welches eine ge Zeit ist, durch Gottes gnad diesen mühseligen Dienst verhtet, und ein halb jahr Substitutus gewesen.

1674. Gottlob! das arme elende Jammerbild, so in höchsten nd mit der hinfallenden Sucht behafft gewesen von Jugend auf in ihr 62gst halbes jahr, nach gehaltener Leich Predigt mit n christl. Ceremonien allhier ehrlich begraben, nämlich Elisatham Rosenfeldin, für die über die 10 Jahr in christl. Kirchensammlung gebeten worden, Donnerstags den 29. Octobris."

Ein Verwandter des Dichters mag auch der in Wittenberg er dem 10. Mai 1650 gratis immatrikulierte „Philippus Roselt Betsensis Francus" sein.

Von Rosefeld's Schriften vermag ich noch einige fernere Exemre nachzuweisen:

1. Lusus poetici. Jenae 1599 (Stuttgart, königliche Bibliothek).
2. Chamus. 1599 (Straßburg, Stadtbibliothek, und Stuttgart).

Ein Exemplar, das ich selbst kürzlich erwarb, zeigt ein andres Titelblatt: es fehlt hier das Wort '*prior*'.

3. Moschus. 1599 und

4. Carabonna. 1600 (Straßburger Stadtbibliothek).

Kleinere Gelegenheitsgedichte Rosefeld's finden sich in mehreren, in Jena zu bestimmten festlichen Tagen gedruckten Sammlungen, so in *Εὐφημίαι in coronam lauream Dn. Casparis Wagneri Franci, P. L. C. & Juris utriusque studiosi.* 1597. 8. Bl. A7a (Weimar), ferner in: ***ΟΝΟΜΑΣΤΗΡΙΑ** in auspicatum natalem Domini Gasparis Wagneri Franci P. L. C.* 1598. 8. Bl. B5b (Weimar) und in *Decas propemptica Ludovico, Henrico et Cunoni à Locho una cum Paulo Cellario discedentibus.* 1601. 8. Bl. A5b. An der letztgenannten Stelle bezeichnet er sich als Magister, nicht bloß wie früher als Poeta laureatus.

Die Komödie Carabonna konnte ich erst vor Kurzem genauer durchlesen. In sorgloser Hast hingeworfen, bezeichnet sie, obschon im ganzen Stile zahmer als der Moschus, keinen Fortschritt des Dichters. Bekannte Motive aus den Ritterromanen erscheinen: eine Königstochter, die sich in den verkleideten fremden Prinzen Floridus verliebt; ein Nebenbuhler, der diesen auf den Rath eines boshaften Vertrauten zuerst durch einen nächtlichen Ueberfall, dann durch Verläumdung und, als auch Dies mißlingt, durch Gift aus dem Wege zu räumen sucht. Doch zufällig trinkt die Prinzessin zuerst von dem Gift und erkrankt. Während nun die Bösewichter das Weite suchen, heilt Floridus als Theriakkrämer verkleidet die Geliebte durch ein Gegengift und offenbart dann seinen fürstlichen Stand. An die burlesken Scenen des Moschus erinnert eine Begegnung des als lügenhafter Marktschreier auftretenden Prinzen mit zwei betrunkenen Bauern, Trumpus und Grillus, auch einmal eine reiche Nomenklatur von Schimpfwörtern; sonst aber tritt die Rolle des Narren, wie die possenhaften Elemente überhaupt, mehr zurück; statt dessen sucht Rosefeld die Rede durch Häufung historischer und mythologischer Beispiele volltönender und gehobener zu machen.

III. Ein Shakespeare-Dokument.

(Academy, No. 740. 10. Juli 1886.)

Wir führen folgende Stelle aus einem in der 'New York Nation' om 24. Juni veröffentlichten Briefe des Herrn J. O. Halliwell-hillipps an:

Als einer der eigenthümlichsten derartigen Vorfälle, die sich e ereignet haben, ist zu berichten, daß die Originale der Besitz-Dokumente hinsichtlich des Shakespeare'schen Grundstückes in lew-Place im Archiv einer auf dem Lande wohnenden Familie in hropshire entdeckt worden sind, und — mirabile dictu — ihren Veg nach Holingbury Copse genommen haben.

Eine jener Urkunden ist zerrissen, aber die anderen fünf, welche aus verschiedenen Zeiten zwischen den Jahren 1532 und 602 stammen, sind so gut erhalten, als wenn sie sich in des Dichters eigner Wohnung befänden. Es ist dies eine unschätzbare uf seine Lebensumstände bezügliche Hinterlassenschaft, welche lurchaus nicht behaftet ist mit solchen Zweifeln an ihrem authenischen Charakter, wie sie sich unvermeidlich an anderweitige auf las Privatleben bezügliche Denkmäler knüpfen müssen.

IV. Return from Parnassus.

(Academy, No. 757, 6. November 1886.)

Der zweite Theil des *Return from Parnassus* ist den Freunlen der dramatischen Literatur des Zeitalters der Königin Elisabeth ange bekannt. Man wußte, daß dieses Stück ursprünglich den chluß einer Trilogie bildete, welche aus *The Pilgrimage to Parassus* und den beiden Theilen der „Rückkehr" bestand; aber die eiden ersteren Stücke wurden für gänzlich verloren angesehen. ie sind jedoch kürzlich in einem der Hearne'schen Bände verischter Schriften in der Bodleian library vom Rev. W. D. Macrey ntdeckt worden, welcher eine Ausgabe der gesammten Trilogie it Anmerkungen, Glossar etc. in einem Oktavband für den ruck vorbereitet hat. Die zwei kürzlich wieder aufgefundenen chauspiele enthalten eine reiche Fülle von Zügen aus dem geelligen Leben und den Fehden der Studenten der Cambridger Iochschule im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts; aber noch rößeres Interesse knüpft sich an das dadurch gewährte neue, für

das genaue Verständniß der Shakespeare'schen Werke brauchbare Material aus dem verhältnißmäßig frühen Jahre 1600. Was den Text des dritten Dramas betrifft, so hat der Herausgeber alle gedruckten Ausgaben, sowie ein im Besitz des Herrn Halliwell-Phillipps befindliches handschriftliches Exemplar mit einander verglichen und hat dadurch den richtigen Sinn vieler bisher unverständlicher Stellen wiederherstellen können. — Das Buch wird in Kurzem von der Clarendon Press veröffentlicht werden.

V. Ein bisher noch nicht veröffentlichter Brief von Shakespeare's Gönner, dem Earl of Pembroke.

(Athenaeum, No. 3072, 11. September 1886.)

Durch die gütig gewährte Erlaubniß des Lord Salisbury und die freundliche Beihülfe seines Bibliothekars, des Herrn R. T. Gunton, konnte ich vor einigen Wochen einige weitere Nachforschungen anstellen hinsichtlich Wilhelm Herberts, Grafen von Pembroke, und seiner Geliebten, der Mrs. Mary Fitton. Das sich an diese beiden Personen knüpfende Interesse wird natürlich noch sehr erhöht durch die Wahrscheinlichkeit, daß Shakespeare's Sonnette zu denselben eine starke Beziehung haben. Aber, auch hiervon abgesehen, haben wir, wie jeder sich mit Shakespeare Beschäftigende wohl weiß, in der Widmung der 1623er Folio-Ausgabe ein Zeugniß für die persönlichen Beziehungen, die zwischen William, Grafen von Pembroke, und unserem großen Dichter bestanden. Demnach wird jedes neue Licht erwünscht sein müssen, welches man auf den Charakter jenes englischen Aristokraten, welcher Shakespeare so hohe Gunst erwies (*prosequuted with so much fauour*) dauernd fallen lassen kann. Ich erlaube mir deshalb, den längeren der beiden Briefe, welche Herr Gunton so freundlich war mir abzuschreiben, hier folgen zu lassen, und füge demselben einige erläuternde Bemerkungen bei.

'*Sr what loue and thankfullnes you could haue expected from me if I had preuayled, the same to to* [*sic*] *the best of my power you shall find me ready ready* [*sic*] *to performe on all occasions now I am disgraced. Her Matie, as I heard when she promised Mr. Mumpersons a park, after my Lo: yor fathers death, when she knew how nearely it concernd my Lo: Burleigh in honor, recalled her promise, preserued my Lo: honor & gratiously satisfyed her seruant an other way. If it had pleased her Matie as gratiously to haue conceaued, in this matter of the forrest of Deane, of that poore reputation I was desirous to preserue, the maintenance whereof might*

have enabled to doe her Matie more honor and seruice then now I am able to performe, I should haue bene happy & Sr Edward might an other way as well haue bene satisfyed. But since her Matie hath in her wisedome thougt fitt to lay this disgrace vpon me: I accuse nothing but mine owne vnworthines, wch since I so plainly read in mine owne fortunes I will alter my hopes, & teach them to propose vnto them selvs no other ends than such as they shall be sure to receaue no disgrace in. The haulk that is once canuast will the next time take heede of the nett, & shall I that was borne a man & capable of reason committ greater folly than byrds that haue nought but sence to direct them? If her Matie make this the returning way for her fauor, though it be like the way of saluation narrow & crooked, yet my hopes dare not trauell thorough the ruggednes of it, for they stumble so often, that before they come halfway they despaire of passing such difficulties. There be some things yet in her Maties hands to dispose of, wch if it would pleas her to grace me wth might happely in some measure, patch vp my disgraces in the opinion of the world. But I haue vowed neuer againe to be a sutor, since in my first sute I haue receaued such a blow. I should be infinitely bound unto you if you could but gett a promise that I should haue leaue to trauell after the Parliament: it would make me more able to doe her Matie & my cuntry service & lessen if not wipe out the memory of my disgraces, but whatsoeuer shall become of me, I will euer wish you all happines & continue

"*Yor most affectionate frend*
"*to be commaunded*
"*Pembroke.*

"*Ramsbury this second*
of September"

Adress: "*To the right honourable Sr Ro: Cecyll knight, principall Secretarie to her Matie.*"

Die Veranlassung zu diesem Briefe vom 2. September 1601 r die Weigerung der Elisabeth, dem neuen Earl of Pembroke vom vorigen Träger dieses Titels ausgeübte Aufsicht über den aner Wald ebenfalls zu übertragen, mit welcher Aufsicht augen-einlich bedeutende Einnahmen verbunden waren. Wie empfindlich Pembroke dieser abschlägige Bescheid war, ist ersichtlich nicht bloß s Dem, was er sagt über den von ihm empfangenen „Schlag", ıdern auch aus der nervösen Erregung, die sich kund giebt in : Wiederholung der Wörter *to* und *ready* im Anfange des Briefes. e Ursache, daß er in Ungnade gefallen, war seine Liebe zu der rendame der Königin, Mrs. Fitton, aus Anlaß welcher Neigung nicht allein die Gunst der Königin verloren hatte, sondern so-: im Fleet-Gefängnisse gehalten worden war. Und die Königin Das erhellt aus einem andern der im Besitz des Lord Salisbury ındlichen Briefe — hatte ihn mit schwerer Geldbuße gestraft,

als er sein Besitzthum hatte antreten wollen. Er hatte nämlich, nachdem sein Vater kurz vor seinem Mündigwerden gestorben, drei Monate lang unter der Vormundschaft der Krone gestanden. Der in dem hier veröffentlichten Briefe erwähnte und in einem Schreiben früheren Datums als *sweet Sr. Edward* bezeichnete Sr. Edward war, wie mein Freund, Rev. W. A. Harrison, ermittelt hat, Sir Edward Winter. Daß Dies sich wirklich so verhält, ist zu ersehen aus der folgenden im *Calendar of State Papers, Domestic Series,* 1603—1610, enthaltenen Aufzeichnung, woraus sich auch ergiebt, daß er doch schließlich, unter der Regierung Jakob's des Ersten, das so heiß ersehnte Aufsichtsrecht über den Deaner Wald erhielt:

Grant to the Eearl of Pembroke, on surrender of Sir Edw. Winter, of the office of Constable of the Castle of St. Briavels, in the forest of Dean, Gloucestershire, with the keeping of the deer and woods there. Das Datum ist vom 10. Januar 1608. Zwar hat Herr Harrison nicht genau das Lebensalter Winter's feststellen können, aber das Beiwort *sweet* (in der Stelle: *if the Queene determine to continue my banishment & preferr sweet Sr Edward before me*) läßt sich so auffassen, daß sie nicht nur die besondere Gunst der Königin für denselben erweist, sondern auch, daß die so bezeichnete Persönlichkeit noch jung war und wahrscheinlich, wie Pembroke selbst, leibliche Schönheit besaß. Und die Vorliebe der Königin für solche junge Leute wirft ein bemerkenswerthes Licht auf ihren Charakter. In Mrs. Fitton scheint sie eine ihr ärgerliche Nebenbuhlerin gesehen zu haben, und daher stammte wohl, wenigstens theilweise, ihr starker Groll gegen Pembroke.

Das Parlament, auf welches im hier abgedruckten Briefe hingewiesen wird, versammelte sich im Herbste des Jahres 1601, obgleich nicht aufgeklärt ist, welche auf dasselbe bezüglichen Funktionen Pembroke ausübte. Die von ihm in jenem Briefe nachgesuchte Reiseerlaubniß wurde ihm nicht ertheilt. Er wurde vom Hofe verbannt und aufgefordert, auf dem Lande seinen Wohnsitz zu nehmen.

Der hier veröffentlichte Brief giebt uns das Bild eines lebhaft empfindenden und phantasievollen Mannes. Bemerkenswerth ist sein Vergleich des kürzlich eingefangnen Falken mit sich selbst, sowie der Schwierigkeiten seiner Lage mit dem „schmalen und gewundenen Pfad, der zum Heil führt“ *(narrow and crooked way of salvation).* Seine lebhafte Empfindungsart erhellt auch aus einem Briefe vom 13. August, in welchem er von seinem Trübsinn

spricht, der ihn wohl nie „für den Umgang mit andern Menschen geeignet“ *(fitt for any ciuill society)* machen werde. Dieses Zeugniß ist interessant, wenn wir an jene Sympathie und Liebe für den Freund des Dichters denken, von welchen Shakespeare's Sonette sprechen, und da es den Gedanken abweist, daß Pembroke's Freigebigkeit, welche im 53. Sonette als „der überströmende Reichthum des Jahres“ (*foyzon of the yeare)* bezeichnet wird, der ziehende Magnet für Shakespeare gewesen sei. Thomas Tyler.

VI. Eine französische Bearbeitung des Kaufmanns von Venedig.

Von Johannes Bolte.

Noch nicht allgemeiner bekannt scheint eine französische Komödie zu sein, welche, vor mehr als hundert Jahren abgefaßt, den Zweck verfolgt, Shakespeare's Kaufmann von Venedig an einem deutschen Hofe bekannt zu machen. Sie ist dem Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz gewidmet und trägt folgenden Titel: „C. E. Le Bauld de Nans, Le Nègociant et le Juif de Venise, Comédie en prose, tirée du Marchand de Venise de Shakespeare. 1775.“ 84 Bl. 8°. Vergl. Catalogus codicum manuscriptorum bibliothecae regiae Monacensis VII (Codices Gallici, Italici etc. 1858) p. 6 nr. 22. Es lohnt vielleicht die Mühe, diese Handschrift mit dem englischen Texte und den Verdeutschungen von Wieland (1763) und Eschenburg (1775) zu vergleichen und den Gesichtspunkt, von welchem der französische Bearbeiter ausging, festzustellen.

Auch die Kurfürstin Sophie scheint mit Shakespeare's Dramen bekannt gewesen zu sein. Sie schreibt am 22. November 1664 von Rom aus an den in Heidelberg weilenden Bruder: ‘Si tous les Electeurs estoient comme celuy de Saxse, les affaires iroient sans doute fort mal et l'on pourroit dire avec verité de celuy de Maience: *that he leds aps in hell*’ (Bodemann S. 81 f.). Es ist kaum zweifelhaft, daß ihr, wie Köcher in der Historischen Zeitschrift 57, 502 bemerkt, die Worte Beatrice's in Viel Lärm um Nichts II, 1 vorschwebten.

VII. Zu Jahrbuch XXI 310.

Nachträglich möchte ich noch auf eine bisher unbeachtete Dramatisierung der Bandello'schen Novelle, welche Shakespeare in seinem Lustspiele Viel Lärm um Nichts verarbeitet hat, hinweisen. Im Jahre 1674 thaten sich drei „an dem Belt weidende Schäfer des hochlöblichen Pegnesischen Blumenordens", der Eutiner Canonicus Hans Georg Pellicer (1636—1682), der Königsberger Martin Kempe (1637—1683) und der Elbinger Daniel Bärholtz (1644—1692), zu gemeinsamer Herausgabe ihrer poetischen Machwerke zusammen[1]. In dem unter dem Titel „Balthis" zu Lübeck 1674—75 erschienenen Buche, welches 1677 in Bremen erneuert wurde, nehmen die Gedichte, in denen die Freunde einander mit vollen Backen herausstreichen, einen Hauptplatz ein. S. 158—160 besingt Damon d. i. Kempe, die erneuerte Phoenicia des unter dem Schäfernamen Hylax versteckten Bährholtz folgendermaßen:

Solches gibst du zu verstehen,
Da du von dir lässest gehen
Und in Deutschem Smukke[2]) sehen
Ein verlangtes Freudenspihl:
Di Phoenicia, die schöne
So in Frantzschem wort gethöne
Des Belleforestens Kihl
Anfangs gab der Welt zu lesen,
Daß man weiß, wer si gewesen.

Da er außerdem noch erwähnt, daß Timbräus, Gerondes und Charondas in diesem Freudenspiele auftraten, so ist es zweifellos, daß dasselbe den Stoff von Much Ado about Nothing behandelte. Von einer Drucklegung seines Dramas mochte Bährholtz wohl absichtlich Abstand nehmen, nachdem er erfahren, daß sein Ordensgenosse und Landsmann Kongehl dieselbe Novelle Bandello's in einem Mischspiele, welches dann 1683 erschien, behandelt hatte. Nach den erhaltenen Proben seiner in seichter Selbstgefälligkeit

---

[1]) Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung 3, 93. Amarantes (= Herdegen), Nachricht vom Hirten- und Blumenorden. 1744. S. 369. 288. 376.

[2]) Sl, sm, sn, sw statt schl, schm, schn, schw scheint eine unter den Zesianern oder im Elbschwanenorden, dem die genannten drei Freunde ebenfalls angehörten, aufgekommene und auf der niederdeutschen Aussprache fußende Schreibweise zu sein. Auch der Hamburger Conrad von Hövel (1630 — nach 1669) schreibt stets so.

ch ergehenden Reimereien haben wir diesen Verlust keineswegs u bedauern; für die Beliebtheit des Stoffes jedoch ist die Notiz ιicht ohne Werth.

Schließlich sei bemerkt, daß die älteste deutsche Uebersetzung ler Novelle von Mauritius Brandt (Goedeke[2] 2, 575) sich in zwei Exemplaren vorgefunden hat: die Ausgabe Danzig 1595 besitzt lie fürstliche Bibliothek in Rudolstadt, die 1601 in Magdeburg ›ei Joh. Frank erschienene, wie mir Herr Dr. Reinhold Köhler reundlichst mittheilte, die Großherzogliche Bibliothek zu Weimar.)ie Jahreszahlen bei Goedeke sind danach zu berichtigen.

Berlin. Johannes Bolte.

VIII. Shakespeare or Burton.

Eine kleine Einsendung von H. S. Ashbee, den 'Notes and)ueries' entnommen, möge hier ihren Platz finden und für sich elbst sprechen:

Shakespeare or Burton? — Controversy as to the authorship f those great plays which the majority of Englishmen are simple-ıinded enough to believe the work of William Shakespeare, has ever ceased, not even in N. & Q. The following advertisement, rhich appeared recently in the *Times*, may, consequently, not be ut of place in your columns, through which it may, perhaps, eceive that explanation which to the uninitiated like myself it ertainly needs:

> '*Notice. — Burton — Shakspere. — Robert Burton, having been in all probability the author of the writings known as Shakspere's, all books etc. used by him will have a peculiar value, and should be carefully preserved. — Multum in Parvo.*'

IX. Die Clifton Shakespeare-Society.

Um unsern Lesern zu zeigen, wie verbreitet der Shakespeare-ultus in England ist, wie eifrig und ernst das Werk betrieben ird, geben wir unten das Programm der Sitzungen im 11. und 2. Jahrgang, Oktober 1885 bis Oktober 1887. Wir sehen daraus, ie eine kleine Shakespeare-Gemeinde (in der Nähe von Bristol) ι dem Stoffe arbeitet, der uns Alle beschäftigt und begeistert.

Richard III. Oktober 24, 1885.

1. The Quartos of *Richard III* were pirated copies of Shakspere's text which appears in the 1623 Folio.
2. There is no justification for the disregard of historic truth in *Richard III.*
3. The continuity of the character of Richard in 3 *Henry VI* and *Richard III* proves that the two plays were by the same author.

Campaspe. November 28, 1885.

1. Lyly's work is marred by the way in which he used his superficial learning to curry favour with Queen and Court.
2. Dramatic literature is indebted to Lyly for the introduction of vivacious prose-dialogue.
3. The songs in *Campaspe* are better than anything of the kind ever written by Shakspere.

Romeo and Juliet. December 19, 1885.

1. Internal evidence proves that the original draft of *Romeo and Juliet* was written as early as 1591.
2. It is a weighty testimony to the massive healthiness of Shakspere's character, that, among the heroes of his plays, Romeo alone falls a victim to love.
3. The nurse in *Romeo and Juliet* has her original in Marlowe's *Dido.*

Locrine. January 23, 1886.

1. The 'dumb-show' of *Locrine* fixes the date of its production.
2. *Locrine* was written by Peele as a mock-heroic travesty in ridicule of Greene's work.
3. The comic scenes in *Locrine* are undeniably Shakspere's.

Richard II. February 27, 1886.

1. *Richard II* was written by Shakspere in two parts, the first of which was the play seen by Dr. Simon Forman.
2. Shakspere wrote *Richard II* as a warning against the Court-Party favoured by Elizabeth.
3. *Richard II* is the most admirable of the purely historical plays.

Faustus. March 27, 1886.

1. Marlowe took the plot of *Faustus* from Spies' *Historia* brought from Germany by one of the English actors.
2. Of the additions to *Faustus* by Dekker, Bird, and Rowley, those by Dekker are indistinguishable from Marlowe's own writing.
3. *Faustus* is a dramatic failure.

John. April 17, 1886.

1. For the outline of *John,* Shakspere was solely indebted to the *Troublesome Raigne,* to the author of which belongs the great merit of presenting an intelligent dramatic record of that period.
2. In *John,* Shakspere altered history to make the play a protest against foreign intervention in the political troubles of England in his own day.
3. James Gurney's character is a striking instance of Shakspere's power in very small matters.

Edward II. May 22, 1886.

Edward II, at the time of its production, was the masterpiece of history-plays.

The attacks made by Nash and Greene upon Marlowe show that his influence upon dramatic verse is commonly over-estimated.

The death-scene of Edward II moves pity and terror beyond any scene ancient or modern.

The Merchant of Venice. October 23, 1886.

The influence of Marlowe's *Jew of Malta* is clearly seen in *The Merchant of Venice.*

Shakspere was induced to take up the Story of *The Merchant of Venice* by his own money-lending habits.

The sympathy which is aroused on behalf of Shylock is merely adventitious.

King David. November 27, 1886.

Peele's early work was over-praised by Nash, who thereby hoped to depreciate Marlowe.

King David, with nothing to recommend it but harmonious versification, strikingly displays Peele's lack of power of invention.

Peele's writings largely influenced Milton.

1 Henry IV. December 18, 1886.

In 1 *Henry IV* Shakspere introduces the wild pastime only to show out more clearly the virtue of serious business.

1 *Henry IV* is Shakspere's finest play so far as characterisation is concerned.

In the representation of the Prince in 1 *Henry IV* Shakspere meant to describe himself.

Friar Bacon. January 28, 1887.

Of the Elizabethan dramatists Greene alone had the literary characteristics of Shakspere.

Margaret in *Friar Bacon* is the finest delineation of woman-character in the pre-Shaksperian drama.

Greene's references to Shakspere show no more than a protest against the admission of an uneducated man amongst University playwrights.

2 Henry IV. February 26, 1887.

Shakspere wrote 2 *Henry IV* to show that state-hypocrisy and plebeian cheating, being one and the same thing, are equally disastrous in their results.

Animosity against the Commons is the inspiring thought of 2 *Henry IV.*

The changes made in connection with the names of Oldcastle and Falstaff prove that Shakspere's sympathies were with the Protestant party.

The London Prodigal. March 26, 1887.

As it can be shown that *Faire Em* is by Shakspere, *The London Prodigal* must also be ascribed to him.

The plot of *The London Prodigal* tells the story of a rivalship between Peele, Marlowe, and Greene for the office of poet to the Queen's theatre.

3. The fact that Shakspere acted in *The London Prodigal* and in other plays, was enough to excite the indignation of Nash and Greene at this degradation of an author's position.

Henry V. April 23, 1887.

1. The Quarto of *Henry V* is a pirated copy of Shakspere's work, which for stage-purposes he had shortened from the original play as it appears in the Folio.
2. *Henry V* contains a manifesto of the political scheme of the friends of Essex.
3. *Henry V* is Shakspere's ideal of highest manhood.

Edward III. May 28, 1887.

1. The varying of rhyme-lines to verse-lines in *Edward III* shows that I, 2—II, 2 is the only part written by Shakspere.
2. In *Edward III*, the chief part of which must have been written by Peele, the mode of treating history is un-Shaksperian.
3. Shakspere's gallery of female characters is incomplete without the Countess of Salisbury.

X. Zu Jahrbuch XXI 305.

Von Reinhold Köhler.

Zu der an obiger Stelle aus L. Leger's 'Recueil de contes populaires slaves, traduits sur les textes originaux' (Paris 1882) übersetzten bosnischen Erzählung werden die folgenden Bemerkungen nicht überflüssig sein.

Es ist keineswegs das erste Mal, daß die Erzählung ins Deutsche übersetzt worden ist; eine deutsche Uebersetzung derselben ist vielmehr bereits in den 'Grenzboten' vom Jahr 1853, II. Semester, Bd. I, S. 455—61 erschienen. Der ungenannte Uebersetzer, der S. 401—406 noch eine andre Erzählung aus Bosnien übersetzt hat, versichert S. 401, er habe sich so treu als möglich an den Wortlaut der in serbisch-kroatischer Mundart verfaßten Originale gehalten, stellenweise, wo es nicht anging, selbst auf Kosten der Glätte des deutschen Stils.

Der Verfasser des Originals oder vielmehr Derjenige, der die Erzählung dem Volksmunde nacherzählt hat, heißt nicht Lukich,

---

[1]) In Th. Benfey's Vierteljahrsschrift „Orient und Occident", Bd. II, Heft 2, Göttingen 1863, S. 315 f., habe ich Gelegenheit gehabt, die bis dahin, wie es scheint, ganz unbeachtet gebliebene bosnische Erzählung der Grenzboten als interessante Shylock-Variante kurz zu besprechen, und mit Verweisung auf mich hat auch Elze sie in seiner Abhandlung „Zum Kaufmann von Venedig" (Jahrbuch VI, 153 = Abhandlungen zu Shakespeare S. 206) erwähnt.

ɘ bei Leger S. VIII zu lesen ist, sondern Ivan Franjo Jukić
ɩkitsch). Er ist 1818 zu Banjaluka in Bosnien geboren und
57 zu Wien gestorben, war Priester des Franziskanerordens und
; sich als Schriftsteller und politischer Agitator bekannt gemacht.
Grenzboten a. a. O. S. 401 und C. von Wurzbach's Biographisches
xikon des Kaiserthums Oesterreich, X, 314 f.

Noch sei bemerkt, daß es auch ein slovenisches Shylock-Märchen
bt, welches mit dem bosnischen übrigens im Wesentlichen über-
stimmt, in dem aber der Jude sich von seinem Schuldner die
lfte der Zunge ausbedingt. Siehe G. Krek, Einleitung in die
vische Literaturgeschichte, 2. völlig neu bearbeitete und ver-
hrte Auflage, Graz 1887, S. 771 f.

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern vom 1. Januar bis 31. Dezember 1886.

Aachen (Stadttheater, Dir. Rahn). Hamlet, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Aachen (Saisontheater, Dir. Bernarts). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. Glomme). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. (Ellmenreich a. G.) — Coriolanus, z. 1. M. (Dingelstedt-Devrient), 1 m. (v. d. Osten a. G.)

Allenstein, Dirschau und Pr. Stargard (Dir. Hoffmann). Othello, 3 m.

Altona siehe Hamburg.

Amberg (Stadttheater, Dir. Schmid). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 2 m. (Morisson a. G.)

Augsburg (Stadttheater, Dir. Grosse). König Lear (Possart), 1 m. (Possart a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Frl. Heese a. G.)

Barmen (Stadttheater, Dir. Rahn). Othello, 1 m. (Rossi a. G.) — (Dir. Simons) König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (Possart a. G.)

Basel (Stadttheater, Dir. Grundner). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. (Haverland a. G.)

Bautzen (Stadttheater, Dir. Waldmann.) Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Ullrich und Grube von Dresden a. G.)

Berlin (Königl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 5 m. — König Richard III. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 3 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Oechelhäuser), 7 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel-Oechelhäuser), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 20 m.

Berlin (Deutsches Theater). Romeo und Julia, 19 m. — König Lear, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 8 m. — Hamlet, 3 m. — König Richard III., 3 m. — Macbeth (Gildemeister), 4 m.

Berlin (Ostend-Theater, Dir. Streuve.) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (Klein a. G.) — Othello, 1 m.

Bielefeld und Minden (Stadttheater, Dir. Magener.) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Bonn, siehe Cöln.

Brandenburg und Bunzlau (Dir. Hohl.) Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m.

Braunschweig (Herzogl. Hoftheater.) Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Othello (Voss), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Bremen (Stadttheater, Dir. Senger.) Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Rosenthal.) Romeo und Julia (Schlegel),

er Kaufmann von Venedig
3 m. — Die Widerspen-
. (Haverland a. G.)
ıdttheater, Dir. Brandes).
wollt (Schlegel), 1 m. —
chlegel-Tieck). 4 m. —
l Julia (Schlegel), 2 m. —
um Nichts (Holtei), 2 m.
etheater, Dir. Schönfeldt).
vollt (Deinhardstein), 2 m.
gler a. G.)
ppeln (Stadttheater, Dir.
Die bezähmte Widerspen-
lissin-Deinhardstein), 2 m.
(Schlegel), 1 m.
adttheater, Dir. Kramer).
l Julia (Schlegel), 1 m. —
bach) Ein Sommernachts-
legel-Tieck), 1 m.
ttheater, Dir. v. Stengel).
nte Widerspenstige, 1 m.
ınd Julia, 1 m. — Othello,
r Kaufmann von Venedig,
iel Lärm um Nichts, 1 m.
Deutsches Theater, Dir.
Romeo und Julia, 1 m. —
spenstigen Zähmung, 3 m.
h und Barkany a. G.)
ir. Clar). Hamlet, 1 m.
Großherzogl. Hoftheater).
ernachtstraum (Schlegel),
önig Richard II., 4 m. —
Julia (Schlegel), 1 m. —
(Voß-Schlegel-Tieck), 2 m.
gl. Theater). Viel Lärm
3 m. — Macbeth (Schle-
2 m. — Die Bezähmung
penstigen (Deinhardstein),
Ein Sommernachtstraum
4 m. — König Lear
yvogel), 1 m. — König
(Schlegel-Devrient), 2 m.
Kaufmann von Venedig
1 m. — König Heinrich
il (Dingelstedt), 2 m.
eater, Dir. Sussa), Hamlet
1 m.
dttheater, Dir. Schindler).
ieck-Voß), 1 m. — Die
Widerspenstige, 1 m. —
ıann von Venedig (Schle-
— Viel Lärm um Nichts
m.
ogl. Hoftheater). Romeo
Schlegel), 2 m.
heater, Dir. Hofmann).
legel), 2 m., (*Bonn*) 2 m.
wollt (Schlegel), 1 m. —
hard III. (Dingelstedt),
. Possart a. G.) — Der

Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m., (*Bonn*) 1 m. (Possart a. G.)

Cottbus (Stadttheater, Dir. Baste). Othello, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Crefeld (Stadttheater, Dir. Heuser). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. (Haverland a. G.)

Crefeld (Saisontheater, Dir. Schmidt). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Creuznach (Saisontheater, Dir. Heuser). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Danzig (Stadttheater, Dir. Jantsch). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Othello, 1 m. — (Dir. Rosé) Hamlet, 2 m. — Antonius und Cleopatra (Dingelstedt), 1 m. (Keller und Ernst a. G.)

Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). König Richard II. (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m, — König Richard III. (Dingelstedt). 1 m.

Delitzsch (Dir. Süßenguth). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Dessau (Herzogl. Hoftheater). Othello, 1 m. (*Bernburg*) 1 m. (Rossi a. G.) — König Lear, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — (*Bernburg*) 1 m.

Detmold (Fürstliches Theater, Dir. Tannenhofer). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Dorpat in Russland (Stadttheater, Dir. Berent). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Lear, 1 m.

Dresden-Altstadt (Königl. Hoftheater). König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 5 m. (2 m. Rossi a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Othello, 2 m. (Rossi a. G.) — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Julius Caesar, 1 m. — Macbeth, 1 m. — Coriolanus (Schlegel-Tieck-Gutzkow), 1 m.

Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Simons). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. (Haverland a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Haverland a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Haverland a. G.) — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m.

Elbing und *Thorn* (Stadttheater, Dir. Schöneck). Othello (West-Laube), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Frankfurt a. M. (Vereinigte Theater). Hamlet (Schlegel), 9 m.
Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. Sauer). Othello (Voß), 2 m. (1 m. Barnay a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Barnay a. G.)
Freiburg i. Br. (Stadttheater). Macbeth (Schiller), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Fulda (Stadttheater, Dir. Herrmann). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
Gera (Fürstliches Theater, Dir. Picker). König Heinrich IV. (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel, Einr. v. Loën), 1 m. — Othello, 1 m. (Rossi a. G.) — König Lear, 1 m. (Rossi a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet, 1 m.
Gleiwitz und *Greifswald* (Stadttheater, Dir. Huvart). Othello, 3 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. — Die Bezähmung der Widerspenstigen, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Görlitz (Stadttheater, Dir. Adolph). König Richard III., 1 m. — Macbeth (Schiller), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Othello, 1 m.
Göttingen (Stadttheater, Dir. Jäger). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Klein a. G.) — Othello, 1 m. (Rossi a. G.)
Goslar (Stadttheater, Dir. Weigelt). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Graz (Landestheater). Macbeth, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. (1 m. Ellmenreich a. G.) — Romeo und Julia, 1 m.
Gumbinnen, Lyck u. *Allenstein* (Theater, Dir. Carlsen). Othello, 3 m.
Halberstadt und *Stendal* (Stadttheater, Dir. Kruse). Was Ihr wollt, 6 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Halle (Stadttheater, Dir. Gluth). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Othello (Voß), 1 m. (Rossi a. G.) — König Richard III. (Schlegel), 2 m. — (Dir. Jantsch und Köbke). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Hamburg (Stadttheater, Pollini und Maurice). Was Ihr wollt (Schlegel-Oechelhäuser), 2 m. (Altona) 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel) 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m. (Altona) 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Altona) 3 m. (Baudissin-Deinhardstein).
Hamburg (Thaliatheater, Dir. Polli[ni] und Maurice). Ein Sommernachtstra[um] (Schlegel), 1 m. — Was Ihr w[ollt] (Schlegel-Oechelhäuser), 1 m.
Hanau, Erlangen und *Offenbach* (Sta[d]ttheater, Dir. Frey), Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.
Hannover (Königl. Theater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — König Lear (Schlegel), 1 m. — König Johann (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Othello (Voß), 1 m.
Heilbronn (Stadttheater, Dir. Widmann). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Hirschberg (Stadttheater, Dir. Pitschel). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Hof (Stadttheater, Dir. Schmid). Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Jena (Stadttheater, Dir. Gluth). Othello (Schlegel-Voß), 2 m.
Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. Adolphi). Othello (Voß), 1 m.
Kiel (Stadttheater, Dir. Hoffmann). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel), 2 m. (Rossi 1 m. a. G.) — Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
Königsberg i. Pr. (Stadttheater, Dir. Werther). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Die Widerspenstige, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — (Dir. Amann). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Die Widerspenstige, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Barnay a. G.) — Othello (Baudissin), 1 m. (Barnay a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.
Leipzig (Stadttheater, Dir. Stägemann). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. (1 m. Klein a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
Liebau, Rußland (Stadttheater). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Hamlet, 1 m.
Liegnitz (Stadttheater, Dr. Glotz). Hamlet (Schlegel), 1 m.

ꞁ (Dir. Triebel). Othello (Voß),
(Stadttheater, Dir. Lautenburg).
lo (Schlegel), 2 m. (Rossi a. G.)
amlet (Schlegel), 1 m.
rg (Stadttheater, Dir. Feldhusen).
et, 1 m.
urg (Stadttheater, Dir. Varena).
Vintermärchen (Dingelstedt), 2 m.
er Kaufmann von Venedig (Schle-
ieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel),
— Die bezähmte Widerspenstige,
(Ellmenreich a. G.) — Ein Som-
achtstraum (Schlegel), 1 m.
(Stadttheater, Dir. Preumayer).
lo (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm
Nichts (Holtei), 1 m. — Hamlet
egel), 1 m.
eim (Großh. Theater). Ein Win-
rchen (Dingelstedt), 1 m. — Ham-
chlegel), 1 m. (Barnay a. G.) —
lan (Schlegel), 1 m. — König
rd II., 1 m. — König Heinrich
I. Th. (Dingelstedt), 1 m.
gen (Herzogl. Hoftheater). Der
nann von Venedig (Schlegel),
— Julius Caesar (Schlegel), 1 m.
n Wintermärchen (Schlegel), 1 m.
e bezähmte Widerspenstige (Dein-
tein), 1 m. — König Lear (Schle-
ieck), 1 m. — Gastspiele in
en, Düsseldorf, Mainz und Cassel,
Kaufmann von Venedig, 11 m. —
Wintermärchen, 9 m. — Die be-
te Widerspenstige, 6 m. — Julius
ar, 12 m. — Was Ihr wollt
egel), 4 m.
ngen (Dir. Rüthling). Hamlet,
- Othello (Voß), 1 m. (Fiala a. G.)
Stadttheater, Dir. Hirschfeld).
et (Schlegel), 1 m.
n (Königl. Hof- und National-
er). Der Kaufmann von Venedig,
— Macbeth (Dingelstedt), 2 m.
thello (West), 2 m. — König
(Possart), 1 m. — König Richard
Schlegel), 2 m. — Wie es Euch
t (Schlegel), 2 m. — (Residenz-
er). Viel Lärm um Nichts (Hol-
2 m. — Was Ihr wollt (Oechel-
r), 2 m. — Ein Sommernachts-
ı (Schlegel), 1 m.
r, *Pyrmont* und *Osnabrück* (Dir.
n). Ein Wintermärchen (Dingel-
, 1 m. — Hamlet (Schlegel),
(Morisson a. G.) — Othello
t), 1 m. (Morisson a. G.) — Die
mte Widerspenstige (Baudissin-
ardstein), 2 m. — Romeo und
, 1 m.

Neustrelitz (Großh. Theater). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m.

Nordhausen (Dir. de Nolte). Othello (Schlegel-Tieck-Dingelstedt), 1 m. — (Dir. Wiedmann). Romeo und Julia, 1 m. — (Dir. Meffert). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Nürnberg, Fürth, Erlangen u. *Bamberg* (Dir. Reck). Hamlet (Schlegel), 2 m. (Barnay a. G.) — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Die Widerspenstige, 4 m.

Offenburg (Stadttheater, Dir. Bömly). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Fiala a. G.)

Oldenburg (Großh. Theater). Macbeth (Schiller-Devrient), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Devrient), 2 m. — Hamlet (E. u. O. Devrient, mit Benutzung der ältesten Lesart von 1603), 1 m. — König Richard II. (E. u. O. Devrient), 2 m. — König Heinrich IV. (E. u. O. Devrient), 2 m.

Passau (Stadttheater, Dir. Eglseer). Hamlet (Schlegel), 1 m.

Pforzheim (Stadttheater, Dir. Detloff). Othello (West), 1 m.

Posen (Stadttheater, Dir. Jesse). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Rossi a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Grube a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Barkany a. G.) Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Pochmann). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m.

Prag (Königl. Landestheater, Dir. A. Neumann). Ein Wintermärchen, 1 m. — König Richard III., 2 m. — König Lear, 1 m. — Hamlet, 2 m. (Sonnenthal a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Richard II. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., I. Th., 1 m. — König Heinrich IV., II. Th., 1 m. — König Heinrich V. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m.

Prenzlau (Stadttheater, Dir. Maxschulz). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m.

Putbus (Fürstl. Theater, Dir. Pochmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel), 1 m.

Quedlinburg (Stadttheater, Dir. Schramm). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. Morwitz). Othello, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Frl. Ulrich a. G.)
Reinerz (Saisontheater, Dir. Dittrich). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.
Reval, Rußl. (Stadttheater, Dir. Berent). Othello, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Lear, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Hamlet, 1 m.
Riga (Städtisches Theater). Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. (2 m. Possart a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 3 m. (Ellmenreich a. G.) — König Lear, 1 m. (Possart a. G.) — König Richard III., 1 m. (Possart a. G.) — Hamlet, 1 m. (Possart a. G.) — Was Ihr wollt, 2 m.
Rorschach (Dir. Zimmermann). Othello (Voß), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Saargemünd (Stadttheater, Dr. Volkmer). Hamlet (Schlegel), 1 m.
Schwerin (Großh. Hoftheater). König Heinrich IV., I. Th., 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 3 m. — Hamlet, 1 m. (Haase a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Soest (Stadttheater, Dir. Rudolph). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Solingen (Stadttheater, Dir. Hansing). Hamlet, 1 m.
Sondershausen (Fürstl. Theater, Dir. Hirschfeld). Ein Wintermärchen, 1 m.
Stade (Tivolitheater, Dir. Stubbe und Peters). Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Stettin (Stadttheater, Dr. A. Schirmer). König Richard III., 1 m. (Kahle a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Julius Caesar, 1 m. — Hamlet, 1 m. (Barnay a. G.) — König Lear, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.
Stettin (Elysium, Dir. E. Schirmer). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
St. Gallen (Stadttheater, Dir. Basté). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Haverland a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — (Dir. Hiller). Othello (Voß), 1 m.
St. Petersburg (Deutsches Kaiserl. und Michaely-Theater). König Lear, 3 m. — Hamlet, 3 m. — Othello, 3 m. (bei sämmtl. Barnay a. G.)
Stolp (Stadttheater, Dir. Wegler). Othello, 1 m.
Stralsund und *Guben* (Stadttheater, Dir. Tauscher). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m.
Straßburg i. Elsaß und *Colmar* (Stadttheater, Dir. Temmel). Othello, 2 m. — Hamlet, 1 m.
Stuttgart (Königl. Hoftheater). Julius Caesar (Schlegel-Laube), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m.
Teplitz (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m.
Torgau (Stadttheater, Dir. Klaus). Othello (Schlegel), 1 m.
Troppau (Stadttheater, Dir. Nicolini). Ein Wintermärchen, 1 m.
Weimar (Großherzogliches Hoftheater). Hamlet (Schlegel-Devrient), 1 m. — König Lear (West), 1 m. — Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. Rossi a. G.) — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. (Rossi a. G.) — Was Ihr wollt (Devrient), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 4 m. (1 m. in *Eisenach*). — Wie es Euch gefällt (Schlegel-Pabst), 2 m.
Wien (K. K. Hofburgtheater). Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. im Opernhause). Macbeth (Schiller-Tieck-Kaufmann-Dingelstedt), 6 m. (1 m. im Opernhause). — Was Ihr wollt (Schlegel), 9 m. — Othello (Voß-West), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Julius Caesar (Schlegel-Laube), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (West), 2 m. — König Lear (Voß-Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Wilbrandt), 5 m. — Coriolanus (Wilbrandt), 4 m. (1 m. im Opernhause). — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 2 m. (1 m. im Opernhause).
Wiesbaden (Königl. Theater). König Lear (Schlegel), 1 m. — Ein Sommer-

ıchtstraum (Schlegel), 2 m. — Ein /intermärchen (Dingelstedt), 1 m. — oriolanus (Schlegel-Tieck), 1 m.
rzburg (Stadttheater, Dr. Reimann). .önig Heinrich IV., 1 m. — Hamlet, m. — Othello, 1 m.
:au (Stadttheater, Dir. Seder). Der Widerspenstigen Zähmung(Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.
Zürich (Actientheater, Dir. Schrötter). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Nach vorstehender Statistik gelangten demnach vom 1. Januar bis 31. De- ıber 1886 durch 129 Bühnengesellschaften 21 Shakespeare'sche Werke in ı Vorstellungen zur Aufführung und vertheilen sich diese wie folgt:

Die bezähmte Widerspenstige	91	mal	von	51	Bühnengesellschaften
Othello	86	„	„	59	„
Der Kaufmann von Venedig .	80	„	„	43	„
Hamlet	75	„	„	48	„
Romeo und Julia	60	„	„	32	„
Ein Wintermärchen	49	„	„	16	„
Ein Sommernachtstraum . .	43	„	„	21	„
Was Ihr wollt	39	„	„	12	„
Viel Lärm um Nichts . . .	29	„	„	18	„
König Lear	25	„	„	20	„
König Richard III.	25	„	„	16	„
Macbeth	22	„	„	10	„
Julius Caesar	18	„	„	5	„
König Richard II.	11	„	„	6	„
König Heinrich IV., I. Th. .	10	„	„	7	„
Coriolanus	8	„	„	5	„
Wie es Euch gefällt . . .	4	„	„	2	„
König Heinrich IV., II. Th. .	1	„	„	1	„
König Heinrich V.	1	„	„	1	„
König Johann	1	„	„	1	„
Antonius und Cleopatra . .	1	„	„	1	„

„Die Widerspenstige“ gelangte außerdem in der Bearbeitung Holbein's als ebe kann Alles“ an folgenden Orten zur Aufführung:

Neustädel, Pölitz, Dahlen, Pyritz, Bahn, Landau a. Isar, Kotzenau, Greulich, ımaswaldau, Naumburg a. Qu., Schmiegel, Wohlau, Rattelsdorf, Hoyer, Bernlt, Schrimm, Husum, Ansbach, Nürtingen, Eppingen, Altdamm, Rosenheim je ı. — Ebern, Hamburg (Mähl's Tivoli) je 2 m. — Helgoland 3 m.

Armin Wechsung.

Shakespeare-Bibliographie

1885 und 1886.

(Mit Nachträgen zur Bibliographie seit 1864 in Band I—III, V, VI, VIII,
X, XII, XIV, XVI, XVIII und XX des Jahrbuches).

Von

Albert Cohn.

Es wird in Erinnerung gebracht, daß die 'Bibliographie' Rezensionen und Anzeigen von Büchern, Theaterberichte, bildliche Darstellungen und musikalische Werke im Allgemeinen nicht verzeichnet. Nur ausnahmsweise finden Arbeiten dieser Art Aufnahme.

I. ENGLAND und AMERIKA.

a. Texte.

A new Variorum edition of Shakespeare. Edited by Horace Howard Furness. Vol. VI. Othello. Philadelphia: J. B. Lippincott and Company. London: 15 Russell Street, Covent Garden. [1886]. 8⁰. pp. VIII, 1 leaf, and pp. 471.

'. . . I have in this volume abandoned the plan, heretofore followed in this edition, and instead of giving a modernised text, have reproduced the first Folio, reprinting it from my own copy with all the exactitude in my power, scanning it letter by letter, and have recorded in the notes the various readings of all other critical editions'. — (Preface).

Appendix: The text. — The date of composition. — Date of the action. — Duration of the action. — The source of the plot. — Othello's colour. — Actors. — Costume. — English criticisms. — German criticisms. — French criticisms. — Can Shakespeare be translated?

Reviewed: The Literary World. Boston. Vol. XVII (1886), pp. 154—5. — The Athenaeum. London. No. 3069, Aug. 21, 1886, pp. 250—1. — The Saturday Review. London. No. 1630. Jan. 22, 1887. (Vol. 63, p. 129). — Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), p. 238—240, by J. Parker Norris.

Shakspere-Quarto-Facsimiles.

No. 13. Shakespeare's Troilus and Cressida: The first Quarto, 1609 A facsimile in photo-lithography by William Griggs. With an introduction by H. P. Stokes. London: Publisht by W. Griggs. 4⁰. pp. XII, 91.

No. 14. Much Adoe about Nothing. Written by William Shakespeare. The Quarto edition, 1600. A facsimile by Charles Praetorius. With introduction by Peter Augustin Daniel. London: Produced by C. Praetorius, 1886. 4⁰. pp. XII, 72.

No. 15. The Taming of a Shrew. The first Quarto, 1594. (The play əvised by another writer and Shakspere into 'The Taming of the Shrew'). . facsimile by photolithography, from the Duke of Devonshire's unique oriinal, by Charles Praetorius. With forewords by Frederick J. FURNIVALL. ondon: Produced by C. Praetorius, 1886. 4⁰. pp. XIV, 52.

No. 16. Shakspere's Merchant of Venice: The second (and better) Quarto, 300. A facsimile in photo-lithography (from the Duke of Devonshire's copy) y Charles Praetorius. With forewords by Frederick J. FURNIVALL. London: roduced by C. Praetorius, 1887. 4⁰. pp. XIV, 55.

No. 21. Pericles: By William Shakspere and others. The first Quarto, 309. A facsimile from the British Museum copy C. 12. k. 5. by Charles raetorius. With introduction by P. Z. ROUND. London: Produced by . Praetorius, 1886. 4⁰. pp. XIV, 70.

No. 22. Pericles: By William Shakspere and others. The second Quarto, 309. A facsimile from the British Museum copy, C. 34. k. 36. By Charles raetorius. With introduction by P. Z. ROUND. London: Produced by C. Prae- rius, 1886. 4⁰. pp. XII, 70.

No. 23. The Whole Contention (1619). Part I. The first part of The ontention of the two famous houses of York and Lancaster, with the death : the good Duke Humfrey. The third Quarto, 1619. (Q 1 having been rezed by Shakspere, Marlowe, and Greene into 'The Second Part of Henry ıe Sixt'). A facsimile by photolithography. (From the British Museum copy, . 34. k. 38), by Charles Praetorius. With forewords by Frederick J. FURIVALL. London: Produced by C. Praetorius, 1886. 4⁰. pp. XII, 64.

No. 24. The Whole Contention (1619). Part II. The second part, conıining The tragedie of Richard Duke of Yorke, and the good King Henrie ıe Sixt. The third Quarto, 1619. (Q 1 having been revized by Shakspere, :arlowe, and Greene into 'The Third Part of Henry the Sixt'). A facsimile y photolithography. (From the British Museum copy, C. 34, k. 38), by harles Praetorius. With forewords by Frederick J. FURNIVALL. London: 'roduced by C. Praetorius, 1886. 4⁰. pp. VIII, 64.

No. 25. Romeo and Juliet, by William Shakspere. The first Quarto, 597. A facsimile (from the British Museum copy, C. 34, k. 35), by C. Prae- rius. With introduction by Herbert A. EVANS. London: Produced by :. Praetorius, 1886. 4⁰. pp. XVI, 77.

No. 26. Romeo and Juliet, by William Shakspere. The second Quarto, 599. A facsimile (from the British Museum copy, C. 12, g. 18), by Charles 'raetorius. With introduction by Herbert A. EVANS. London: Produced y C. Praetorius, 1886. 4⁰. pp. VIII, 91.

No. 27. King Henry v, by William Shakspere. The first Quarto, 1600. . facsimile (from the British Museum copy, C. 12, g. 22), by Charles Prae- rius. With an introduction by Arthur SYMONS. London: Produced by :. Praetorius, 1886. 4⁰. pp. XVII, 53, an 1 leaf (corrections).

No. 28. King Henry v, by William Shakspere. The third Quarto, 1608, . facsimile (from the British Museum copy, C. 34, k. 14), by Charles Prae- rius. With an introduction by Arthur SYMONS. London: Produced by C. Prae- rius, 1886. 4⁰. pp. VIII, 54, and 1 leaf (corrections).

No. 29. Titus Andronicus, partly by William Shakspere. The first Quarto, 600. A facsimile (from the copy in the University Library, Edinburgh), y Charles Praetorius. With an introduction by Arthur SYMONS. London: roduced by C. Praetorius [1886]. 4⁰. pp. XVII, 80.

No. 30. Shakspere's Sonnets. The first Quarto, 1609. A facsimile in hotolithography (from the copy in the British Museum), by Charles Prae- rius. With an introduction by Thomas TYLER. London: Publisht by C. Prae- rius [1885]. 4⁰. pp. XXXII, 1 leaf (Note), and pp. 80.

No. 31. Othello: By William Shakespeare. The first Quarto, 1622. A csimile (from the British Museum copy, C. 34, k. 32), by Charles Praetorius,

With introduction by Herbert A. Evans. London: Publisht by C. Praetorius, 1885. 4⁰. pp. xvi, 91.

No. 32. Othello: By William Shakespeare. The second Quarto, 1630. A facsimile (from the British Museum copy, C. 12, g. 28), by Charles Praetorius. With introduction by Herbert A. Evans. London: Publisht by C. Praetorius, 1885. 4⁰. pp. vii, 93.

No. 33. M. William Shak-speare's King Lear: The first Quarto, 1608. A facsimile (from the British Museum copy, C. 34, k. 18). With an appendix (sheet K., from British Museum copy, C. 34, k. 17), by Charles Praetorius. With introduction by P. A. Daniel. London: Publisht by C. Praetorius, 1885. 4⁰. pp. xxii, 81, 1 leaf, and pp. 8.

No. 34. M. William Shake-speare's King Lear: The second Quarto, 1608. A facsimile (from the British Museum copy, C. 34, k. 19), by Charles Praetorius. With introductory notice by P. A. Daniel. London: Publisht by C. Praetorius, 1885. 4⁰. pp. 2 leaves, and pp. 87.

No. 35. Shakspere's Lucrece: The first Quarto, 1594. A facsimile (from the copy in the British Museum), by Charles Praetorius. London: Publisht by C. Praetorius [1885]. 4⁰. pp. xxvi, 93.

No. 36. Romeo and Juliet, by William Shakspere. The undated Quarto. A facsimile (from the British Museum copy, C. 34, k. 56), by Charles Praetorius. With introductory notice by Herbert A. Evans. London: Produced by C. Praetorius, 1887. 4⁰. pp. iv, 87.

No. 30 *reviewed*: The Athenaeum. London. No. 3043, Feb. 20, 1886, p. 257. — The Bookmart. Pittsburg, Pa. No. 34, March 1886. (Vol III, pp. 285—6).

The Memorial Theatre Edition.

The life and death of King Richard ii, by William Shakespeare. Edited by C. E. Flower. London [Stratford-upon-Avon printed]: Samuel French. 8⁰. pp. iv, 2 leaves, and pp. 79.

Love's Labour's Lost. A comedy, by William Shakespeare. Edited by C. E. Flower. London, etc. 8⁰. pp. iv, 2 leaves, and pp. 76.

The Two Gentlemen of Verona. A comedy, by William Shakespeare. Edited by C. E. Flower. London, etc. 8⁰. pp. vi, 1 leaf, and pp. 67.

See: Jahrbuch, XX, p. 356, and add to the list of plays published before: The Winter's Tale.

The works of William Shakespeare. The plays edited from the Folio of 1623, with various readings, etc. By Richard Grant White. 12 vols. Boston, 1885. 8⁰.

A re-issue of the edition, originaly published 1857—1866.

Mr. William Shakespeare's comedies, histories, tragedies, and poems. The text newly edited, etc. By Richard Grant White. [The Riverside edition]. 3 vol. Boston, 1885. 8⁰.

A re-issue of the edition, originally published in 1883.

The Royal Shakspere. The poet's works in chronological order from the text of Professor Delius, etc. [*See* Jahrbuch, XVIII, p. 302]. *Now complete.* [With about fifty full-page steel plates and wood engravings from original designs by Frank Dicksee, Frederick Barnard, and other artists]. 3 vols. London: Cassell and Co., 1885. Roy. 8⁰.

Shakespeare's works. [The Leisure Hour edition]. New York: Holt and Co. [1885].

The works of William Shakespeare. Edited, with a life of the poet, notes, bibliographies, etc. by Alexander Dyce. 10 vols. (Vol. X is the glossary). With a preface by John Foster and several portraits. London, 1886. 8⁰.

This edition is an exact reprint of the fourth edition (1880) which was itself a reprint of the third (1874).

Shakespeare's complete works. With glossary, life, and index of familiar quotations. By J. Talfourd Blair. 8 vols. Glasgow: David Bryce and Son. (Query date?). 32⁰.

SHAKESPEARE'S WORKS. [The Avon edition]. 12 vols. London: Kegan Paul d Co., 1886.

SHAKESPEARE'S COMPLETE WORKS. 4 vol. Philadelphia: McKay and Co., 1886. 8°.

THE READER'S SHAKESPEARE. Vol. I—IV. London: Walter Smith, 1886. 8°.

To be completed in 9 volumes: Vols. I—III: Comedies. Vols. IV. V: Histories. Vols. VI—VIII: Tragedies. Vol. IX: Songs, sonnets, and poems.

CASSELL'S ILLUSTRATED SHAKESPEARE. Edited by C. and M. C. CLARKE. London: Cassell and Co. [1886]. 4°.

In progress. (No. 1 published January, 1886).

THE DRAMATIC WORKS OF SHAKESPEARE; the text of the first edition carefully reprinted. 8 vols. London: Chatto and Windus, 1885. 8°.

THE PLAYS OF SHAKESPEARE. London: Rivingtons, 1886. 8°.

In progress.

SELECT PLAYS OF SHAKESPEARE (Clarendon Press series). Twelfth Night; r What You Will. Edited by W. Aldis WRIGHT. Oxford: Clarendon Press. London: Henry Frowde], 1885. 8°. min.

SELECT PLAYS OF SHAKESPEARE (Clarendon Press series). King John. Edited y W. Aldis WRIGHT. Oxford: Clarendon Press. [London: Henry Frowde], 1886. °. min.

SHAKESPEARE'S PLAYS FOR SCHOOLS. Abridged and annotated by C. M. YONGE. ondon: National Society Depository, [1883, etc.]. 8°.

In progress.

SHAKESPEARE'S PLAYS FOR SCHOOLS AND HOME USE. With notes and illustraions: Hamlet [1886]. pp. 62. — King Henry v [1886]. pp. 59. — King Richard III 1886]. pp. 62. London: Cassell and Co. 8°.

Cassell's Modern School Series. In progress.

Shakespeare's CORIOLANUS; with introduction, character of Coriolanus, notes, glossary, thirty examination papers, and an appendix containing word-building, refixes and terminations. By J. W. ALLEN. London: Longmans and Co., 1885. 8°. pp. 224. With 20 woodcuts.

Longman's Modern Series.

Shakespeare's CYMBELINE. The text revised and annotated by C. M. INGLEBY. London: Trübner and Co. [Birmingham printed], 1886. 4°. pp. XX, 213.

Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1594, May 15, 1886. (Vol. 61, p. 687). — Jahrbuch, XXII, pp. 221—231.

Mr. William Shakespeare's tragedie of HAMLET, PRINCE OF DENMARKE. Published according to the true originall copies. London: Printed for Isaac Jaggard and Ed. Blount, 1623. And reprinted for William LUDLOW, 1884. London: Simpkin, Marshall and Co.]. (At the end): Dryden Press, J. Davy and Sons. l leaf: Advertisement, title, and pp. 148. 12°.

The passages in brackets on wrapper only. — The entry in Jahrbuch, XX, p. 357, to be cancelled.

Shakespeare's HAMLET, as arranged for the stage by Wilson BARRETT. London: D. Bogue [1884]. 8°. pp. 96.

HAMLET, PRINCE OF DENMARK. Lines pronounced corrupt restored, and mutilations before unsuspected emended, also some new renderings. With preface and notes, Hamlet's 'antic disposition', and an account of some Shakespeare classes. Edited by Matthias MULL. London: Kegan Paul and Co., 1885. 8°. pp. LX, 120.

Reviewed: The Saturday Review. London. — The Spectator. London; both for June 20, 1885. — Jahrbuch, XXI, p. 277.

SHAKESPEARE'S HAMLET. With an introduction by Henry MORLEY. London· Cassell and Co., 1886.

Cassell's National Library.

The tragedy of HAMLET, PRINCE OF DENMARK, edited by H. B. SPRAGU- Chicago: Winchell, 1886.

Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1576, Jan. 19, 1886. (Vol. 61, p. 54).

Shakespeare's HAMLET. New acting edition. Arranged for the stage by Wilson BARRETT. Chicago: Dramatic Publishing Company, 1886. 8⁰.

Shakespeare's KING HENRY V, abridged to 673 lines. With notes and introduction. London: W. and R. Chambers, 1885. 8⁰. pp. 32.

Selections from HENRY VIII and JULIUS CAESAR. With notes. London: W. G. Blackie and Son, [1885). 16⁰. pp. 32.

Blackie's School Classics.

The play of KING JOHN, by W. Shakespeare. With notes. London: W. G. Blackie and Son, [1885.] 16⁰. pp. 96.

Blackie's School Classics.

Shakespeare's KING JOHN: with notes, examination papers, and plan of preparation. Edinburgh: W. and R. Chambers, 1885. 8⁰. pp. 88.

Shakespeare's KING JOHN, abridged, with notes. Edited by J. M. D. MEIKLEJOHN. Edinburgh: Will. Blackwood and Sons, 1885. 8⁰. pp. 64.

Blackwood's Educational Series.

Shakspere's JULIUS CAESAR. Edited, with introduction and notes, for use in schools, by H. C. BEECHING. London: Rivingtons, 1886.

Reviewed: The Academy. London. No. 739 (New issue), July 3, 1886, pp. 3—4.

KING LEAR: ... As performed by Signor SALVINI at Covent Garden Theatre, Season 1884, etc. [Italian and English]. London [Manchester printed]: Emmott's Printing Works, 1884. 8⁰. pp. 55.

Shakespeare's MERCHANT OF VENICE, abridged to 673 lines. With notes and introduction. London: W. and R. Chambers, 1884. 8⁰. pp. 32.

The comedy of Shakespeare's MERCHANT OF VENICE by W. Shakespeare. Together with the prose narrative from Lamb's Tales, etc. London: W. G. Blackie and Son, [1884]. 8⁰. pp. 104.

The MERCHANT OF VENICE. With an introduction by Henry MORLEY [and with extracts from Giovanni Fiorentino, Alex. Sylvain, Percy's Reliques, Boccaccio, Gower, the Gesta Romanorum, and the Cento Novelle]. London: Cassell and Co., 1886.

Cassell's National Library. No. 30.

The MERRY WIVES OF WINDSOR. Edited with notes from the collections of the late J. F. STANFORD, by H. B. WHEATLEY. London: G. Bell and Sons [Hertford printed], 1886. 8⁰. pp. LXVIII, 240.

Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1590, Apr. 17, 1886. (Vol. 61, p. 545). — The Athenaeum. London. No. 3078, Oct. 23, 1886, p. 543.

[MUCH ADO, etc. Edited by W. Watkiss LLOYD. 1884]. *See* Jahrbuch, XX, p. 357.

Reviewed: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1885, No. 47. (Novemb. 14). — Englische Studien. Heilbronn. IX. Band, pp. 318—321, by Max KOCH.

Shakespeare's KING RICHARD II. With introduction, story of play, notes ... and an appendix ... to meet the requirements of the New Code in 'English', by J. W. ALLEN. London: Longmans and Co., 1885. 8⁰. pp. x, 164.

Longmans' Modern Series.

Selections from KING RICHARD II and HENRY IV. Part II. With notes. London: W. G. Blackie and Son, [1885]. 16⁰. pp. 32.

Blackie's School Classics.

ROMEO AND JULIET ... as performed by Miss Mary ANDERSON and Company at the Lyceum Theatre. London: W. S. Johnson, 1884. 8⁰. pp. 72.

The comedy of the TEMPEST, by W. Shakespeare. With notes. London: G. Blackie and Son, [1885]. 16°. pp. 95.

Mr. William Shakespeare's comedie of The TEMPEST. [Reprinted from the ıt Folio, 1623, for William LUDLOW]. London: Simpkin, Marshall and Co. ryden Press, J. Davy and Sons printed], 1886. 12°.

Shakespeare's POEMS 1640. London: Alfred Russell Smith, 1885. 8°.

Reprint in facsimile. 250 copies, and 25 copies on large paper.

The SONGS, POEMS and SONNETS of Shakespeare. Edited, with a critical troduction, by William SHARP. London: Walter Scott [Newcastle-on-Tyne inted], 1885. 16°. pp. 36. 278.

Reviewed: The Athenaeum. London. No. 3043, Feb. 20, 1886, p. 258.

b. SHAKESPEAREANA.

A. (A.). 1 Henry IV, Act I, sc. 3: 'I then, all smarting', etc. — Cymdine, Act V, sc. 1: 'But Imogen is your own'.

Notes and Queries, 1886, Apr. 10, p. 286.

A. (A. A.). All's Well, Act V, sc. 3, l. 216: 'Her insuite *comming* with r modern grace'.

Notes and Queries, 1885, Jan. 31, p. 82. — Ibid., March 7, p. 183, by Wm. UNDERHILL, and by J. Carrick MOORE. — Ibid., March 28, p. 244, by J. Wastie GREEN. — Ibid., May 9, p. 361—2, by E. W. BUCKLEY. — Ibid., Aug. 8, p. 105, by C. M. INGLEBY. — Ibid., Sept. 12, pp. 201—2, by W. E. BUCKLEY, and by B. C. — Ibid., 1886, Jan. 30, p. 85, by C. M. INGLEBY.

A. (M.) Hamlet, Act V, sc. 1: 'Get thee to *Yaughan*'.

Notes and Queries, 1885, Jan. 3, p. 3. — Ibid., Jan. 31, p. 83, by Br. NICHOLSON.

ADAMS (W. H. Davenport). A concordance to the plays of Shakespeare. ndon: Routledge and Sons, 1886 [1885]. 8°. pp. 495.

Reviewed: The Athenaeum. London. No. 3030, Nov. 21, 1885, p. 676—7.

ADDY (S. O.). The name Shakspeare.

Notes and Queries, 1885, Nov. 28, pp. 424—5. — Ibid. 1886, Feb. 20, p. 144, by John PICKFORD.

ADEE (A. A.). 1 Henry IV, Act III, sc. 1: 'A huge half-moon, a monstrous *tle* out'.

The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), p. 46.

ADEE (David Graham). A hard nut for the Baconians to crack.

Progress. Philadelphia. March 28, 1885.

ALLIBONE (S. Austin). The Bacon-Shakespeare folly. I. II.

The Observer. New York. March 12 and 26, 1885.

ANTIQUARY. The Sonnets of Shakespeare. When, to whom, and by whom, itten. Reprinted from the 'Truth-Seeker'. [New York, 1883]. 12°. pp. 12.

ARCHER (William). Shakespeare and the public.

About the theatres: Essays and studies. By William Archer. London: F. Fisher Unwin, 1886. 8°.

ARCHER (William). A plea for the playwright.

The Fortnightly Review. London. June, 1886.

Reprinted in: Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), pp. 289—301.

ARMSTRONG (William Jackson). Hamlet's city.

The Brooklyn Magazine. August, 1886.

As You Like It again [at the St. James's Theatre].

The Saturday Review. London. No. 1533, March 14, 1885. (Vol. 59, p. 345).

As You Like It in the open air.

The Saturday Review. London. No. 1545, June 6, 1885. (Vol. 59, pp. 748—9).

Asher (David). The Bacon-Shakespeare theory in Germany. [A protest against its favorable reception, called forth by the German translation of Appleton Morgan's 'Shakespeare myth'].

The Academy. London. No. 683 (New issue), June 6, 1885. — *See also* Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig. 1885, No. 18.

The *authorship* of Shakespeare, with appendix of additional matters, including a notice of the recently discovered Northumberland MS., with introduction. Third edition. Boston: Hurd and Houghton, 1886.

The *autograph* of Shakespeare and John Ward's diary.

The Current. Chicago. May 23, 1885.
Referring to a newly-discovered copy of the second Folio, in possession of C. F. Gunther, Chicago, containing an entry inserted with the name of John Ward, and also a claimed autograph of Shakespeare pasted on the fly-leaf. (Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886) p. 304). — *See also* Notes and Queries, 6th Series, I, p. 135, an inquiry as to its whereabouts, by J. O. Halliwell-Phillipps, and ibid. XI (1885), p. 405. — The Athenaeum. London. No. 3009, June 27, 1885, p. 834. — The Literary World. Boston. Vol. XVII (1886), p. 104. — The Bookmart. Pittsburg, Pa. No. 25, June, 1885 (Vol. III, p. 12), containing a facsimile of the alleged autograph. No. 31 and 32, Dec. 1885, and Jan. 1886. (Vol. III, p. 172 and 216).

Two more 'alleged' Shakespeare *autographs* [in a copy of the Prayer Book of Edward vi, 1549].

The Literary World. Boston. Vol. XVII (1886), p. 30.

B. 'The Phoenix and the Turtle'.

Notes and Queries, 1886, Oct. 2, p. 268. — Ibid., Oct. 16, p. 312, by Edward C. Hamley. — Ibid., Dec. 4, p. 452, by W. E. Buckley.

B. (W. C.). Shakspeare and Droeshout.

Notes and Queries, 1885, Oct. 24, pp. 325—6.

The *Baconian* Society [London] and Donnelly's 'discovery'.

The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), p. 375.

Banks (Isabella). Cymbeline, Act III, Sc. 4, l. 135: 'Harsh, noble'.

Notes and Queries, 1885, July 11, p. 26.

Bayne (Thomas). Shakspeare's use of Ye and You.

Notes and Queries, 1886, Feb. 20, p. 144. — Ibid., May 29, p. 424, by A student of English grammar.

Baynes (T. Spencer). [Life of Shakespeare and description of his home in Warwickshire and his life and surroundings and the influence of Warwickshire and London on his character and genius, with a classified bibliography by Henry R. Tedder].

Encyclopaedia Britannica. Ninth edition. Edinburgh, A. and C. Black. Vol. XXI, 1886, pp. 737—771.

Beaver (Alfred). Boydell's Shakespeare.

The Magazine of Art. London. March, 1886.

Berawne. Hamlet's father.

Warwickshire notes and Shakespeariana, in The Stratford-on-Avon Herald, Oct. 1, 1886. — Ibid., Oct. 22, a reply by Nym.

Birch (W. J.). Othello, Act I, sc. 1: 'A fellow almost damned in a fair wife'.

Notes and Queries, 1885, Sept. 12, p. 202. — Ibid., 1886, Jan. 9, p. 23, and May 29, p. 424, by J. Standish Haly. — Ibid., Sept. 11, p. 203, by W. J. Buckley.

Birch (W. J.). 'Most beautified Ophelia' [Hamlet, Act II, sc. 2].

The Academy. London. No. 697 (New issue), Sept. 16, 1885. — Ibid. a reply by C. A. Ward.

Birch (W. J.). Oaths in Shakspeare.

Notes and Queries, 1885, Oct. 3, pp. 263—4. — Ibid., Oct. 17, pp. 310—311, by W. Watkiss Lloyd, by Br. Nicholson, and by C. F. T. Warren.

Birch (W. J.). Shakspeare and suicide.

Notes and Queries, 1885, Nov. 28, p. 424.

Birch (W. J.). Shakspeare and his Italian critics.

Notes and Queries, 1886, May 29, p. 423. — Ibid., July 3, p. 18, by Este. — July 17, p. 58, by Moncure D. Conway.

Birch (W. J.). Carlyle and Green on Shakspeare.
Notes and Queries, 1886, July 31, p. 85.

Birch (W. J.). Shakspeare und Lucretius.
Notes and Queries, 1886, Sept. 11, p. 202.

Birch (W. J.). John Shakspeare, shoemaker.
Notes and Queries, 1886, Sept. 25, p. 247. — Ibid., Oct. 16, p. 318, by W. J. Fitzpatrick, and by Hermentrude.

Birmingham Shakespeare Reading Club. [Its celebration of the 322nd anni-ersary of Shakespeare's birthday].
The Birmingham Daily Post. Friday, April 23, 1886.

[Birrell (Augustine)]. Falstaff. [Ascribed, by mistake, to Radford Jeorge H.) in Vol. XX, p. 371, of the Jahrbuch].
Obiter dicta. Second edition. London: Elliot Stock, 1884. — Reprinted in New York: Charles Scribner's Sons, 1885. — *See* The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), pp. 97; 167; 261.

Black (William). Judith Shakespeare; her love affairs and other adven-ires. A romance. New edition [in 1 vol.]. London: Macmillan and Co., 1885. 8⁰.
Reviewed: Shakespeariana. Vol. II (1885), pp. 51—4, by Appleton Morgan.

Boodle (R. W.). The wave of pessimism in the Shakspearian drama.
Notes and Queries, 1886, May 15, pp. 382—3.

Bouchier (Jonathan). Moliere: Bacon: Shakspeare.
Notes and Queries, 1886, May 29, pp. 424—5.

Bouchier (Jonathan). Midsummer Night's Dream, Act II, sc. 1: "And ailor" cries", etc.
Notes and Queries, 1886, Nov. 13, p. 385.

Boyle (Robert). On Wilkins's share in the play called Shakspere's Pericles. paper read before the New Shakspere Society, and reprinted from their Pro-edings]. [London 1882]. 8⁰.

Brereton (Austin). Shakespearean scenes and characters; with descriptive otes on the plays, and the principal Shakespearean players from Betterton to ving. (Illustrated with 30 steel plates and 10 wood engravings, after designs Frank Dicksee, Fred. Barnard, J. M. Ralston, etc. London: Cassell and Co., 86. 4⁰.

Burr (William Henry). Bacon and Shakspere. Proof that William Shak-ere could not write. The Sonnets written by Francis Bacon to the Earl Essex and his bride, A. D. 1590. Bacon identified as the concealed poet ignoto, D. 1589—1600. New York: Brentano Bros., 1886. 8⁰. pp. 48.

Butler (James Davie). Once used words in Shakespeare. New York: N. Y. akespeare Society, (Brentano Bros.), 1886. 8⁰.
Papers of the New York Shakespeare Society. No. 6.

C. (G. N.). Shakespearean words. [*Bale — Malkin — Lief*].
Notes and Queries, 1886, Nov. 27, p. 424. — Ibid., Dec. 18, p. 491, by O. W. Tancock, and by Celer.

C. (W. H.). The alliterations in the duke's speech in As You Like It, t II, sc. 1.
The Critic. London. August 1, 1885.

[Calkins (E. A.)]. Bacon-Shakespeare.
The Evening Journal. Chicago. May 24, 1884.

Calkins (E. A.). The relations of Shakespeare and Sir William Davenant.
The Times. Chicago. Sept. 4, 1886.

Calkins (E. A.). A history of the Bacon controversy.
The Times. Chicago. Decemb. 25, 1886.

[CARMICHAEL (C. H. E.). K. Lear, Act III, sc. 4: 'Child Rowland' etc.]. *See* Jahrbuch, XX, p. 360.

Add *Reviews*: Notes and Queries, 1885, Aug. 15, pp. 133—4, by W. F. PRIDEAUX. — Ibid., Sept. 5, p. 198, by Norval CLYNE.

CAZAURAN (A. R.). Shakespeare and Bacon. The circumstantial evidences which Mr. Donnelly's discovery must overthrow.

The Globe Democrat. St. Louis. Sept. 13, 1884.

CHILD (Theodore). Shakespeare and Napoleon III.

The Gentleman's Magazine. London. March, 1885.

CHILTON (G.). Illustrations of Hamlet from 'hawking'. [Act III, sc. 2: 'A very, very *paiock*'. — Act II, sc. 2: 'Tickled o' the *sear*'].

Notes and Queries, 1885, July 11, pp. 24—25.

CHURCHER (Will. Henry). The mystery of Shakespeare revealed. Detroit, Mich.: John F. Eby and Co. printed, for the author, 1886. 8⁰. pp. 110.

Reviewed: The Literary World. Boston. Vol. XVII (1886), pp. 394—5. — Shakespeariana. Vol. IV (1887), pp. 87—9.

CLAPP (Henry A.). Time in Shakespeare's plays.

The Atlantic Monthly. Boston. March and April, 1885.
Reviewed: The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), pp. 103—4.

CLARK (A.). A Thomas Shakespeare at Oxford in 1634.

The Academy. London. No. 741 (New issue), July 17, 1886, p. 44.

CLARKE (H. Savile). The modern Macbeth; and other political verses. London: Court Circular Office, 1885. 8⁰.

CONWAY (Moncure D.). The Heldon tombstone hoax.

Harper's Magazine. New York. January, 1886.

COOKE (John). The astrology of Shakspere.

Macmillan's Magazine. London. No. 306, April, 1885.

CROSS (Launcelot). Lorenzo of the Merchant of Venice. His character, with particular reference to the lines: 'Look how the floor of heaven — Is thick inlaid with patines of bright gold!' etc. London: E. W. Allen, 1885. 8⁰.

CUNDALL (J.). Annals of the life and work of William Shakespeare. Being an attempt to describe the story of the poet's life in the concisest and clearest way. With an appendix giving a list of all the Quarto editions of the plays and the first Folios. With illustrations. London: Sampson Low, Marston and Co., 1886. 8⁰.

DALL (Caroline Healey). What we really know about Shakespeare. Boston: Roberts Bros., 1886 [1885]. 8⁰. pp. VIII, 189. — A second edition, revised, appeared in 1886.

Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1576, Jan. 9, 1886. (Vol. 61, pp. 54—5). — Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), pp. 141—3. — The Literary World. Boston. Vol. XVII (1886), pp. 29—30; 48; 270.

DAWSON (Benjamin). Shakspere's accentuation of proper nouns.

The Academy. London. No. 757 (New issue), Novemb. 6, 1886, pp. 310—11. — Ibid No. 764, Dec. 25, 1886, p. 429, by Moy THOMAS. — Ibid. No. 771. Feb. 12, 1887, pp. 113—4, by Benj. DAWSON.

DAWSON (E. A.). The Bacon-Shakespeare controversy: A paper read before the First Congregational Literary and Social Club, Columbus, O., January 26, 1885. Columbus, O., 1885. 8⁰. pp. 30.

DEAKIN (Andrew). Sketches in Shakespeare villages. Drawn by Andrew Deakin. Birmingham and Leicester: Midland Educational Company, Ltd., 1885. folio.

Reviewed: Shakespeariana. Philadelphia. Vol. II (1885), p. 593, by J. Parker NORRIS. — — Jahrbuch, XXI, pp. 291—2.

Donnelly (Ignatius). [Interviews with him, regarding his promised ma-matical demonstration that Bacon wrote the plays of Shakespeare].

The National Republican. Washington. March 21, 1885. — Weekly News. Chicago. April 2, 1885. — The Post. Washington. April 12, 1885. — The Tribune. Chicago. Sept. 13 and 25, 1886.

Donnelly's Shakespeare. Alleged proof that Bacon wrote Shakespeare's plays. secret cypher and its key.

The Tribune. Minneapolis, Minn., Sept. 7, 1884. — The first announcement of the 'discovery'.

Donnelly's 'discovery'.

The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), p. 176.

Donnelly's Shakespeare cypher.

The Saturday Review. London. No. 1593, May 8, 1886. (Vol. 61, p. 628).

Dow (John G.) Shakespeare's fugues.

The Fortnightly Review. London. April, 1885.

Dowden (Edward). Shakespeare's heroines.

The Contemporary Review. London. March, 1885-

Dowden (Edward). Shakespeare's portraiture of women.

The Contemporary Review. London. April, 1885. — *Reprinted in* Shakespeariana. Philadelphia. Vol. II (1885), pp. 201—219.

Dowden (Edward). The date of The Merchant of Venice. [A sonnet in iffin's 'Fidessa' is, perhaps, connected with the song in act III, sc. 2 of The rchant: 'Tell me where is fancy bred', etc. Compare Fidessa', sonnet 43: ll me of love sweete love who is thy sire', etc.].

The Academy. London. No. 715 (New issue), January 16, 1886, pp. 44—5.

Dowden (Edward) Shakspere's Sonnets.

The Academy. London. No. 717 (New issue). Jan. 30, 1886, pp. 67—8.

Doyle (John T.). Shakespeare's law — the case of Shylock. A letter to wrence Barrett. Place? 1886. 8°. pp. 4.

Reprinted from The Overland Monthly. July, 1886.

Dyer (T. F. Thiselton). As You Like It in the open air.

London Society. London. July, 1885.

E. (K. P. D.). Romeo and Juliet, Act IV, sc. 3: 'Oh! if I wake'.

Notes and Queries, 1886, Aug. 28, p. 164.

Ebblewhite (Ernest A.). 'Bottom' the weaver [Midsummer Night's Dream].

Notes and Queries, 1886, Jan. 9, p. 24.

Edwards (R. J.). Romeo and Juliet, Act III, sc. 2: 'That runawayes eyes y winke'.

Notes and Queries, 1886, Apr. 10, p. 286.

[Elliott (Mrs. M. L.)]. Shakespeare's garden of girls. By the author of acbeth: a study' [with an engraving of Miss Anderson as Juliet]. London: mington and Co., 1885. 8°. pp. iv, 351.

Ellits (Dr.). Othello and Desdemona: Their characters and the manner Desdemona's death. With a notice of Calderon's debt to Shakespeare. A dy. Philadelphia: J. B. Lippincott and Co. 1887 [1886]. 12°. pp. 82.

Reviewed: Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), pp. 580—2. — The Literary World. Boston. Vol. XVII (1886), p. 395.

Elze (Karl). Who was the English originator of the so-called Baconian ory?

The Athenaeum. London. No. 3008, Jan. 20, 1885, pp. 801—2.

'What if after all the book [Bacon and Shakespeare, by Will. Henry Smith. London 1857] . . . should turn out to have been a hoax, concocted at the Egyptian Hall in the merry days of Albert Smith?'

Evans (Sebastian). Hamlet, Act III, sc. 1: 'Take arms against a sea of troubles'.

Notes and Queries, 1885, July 11, p. 26. — Ibid., Sept. 12, pp. 202—3, by W. J. Birch. — Ibid., Nov. 28, p. 423, by W. E. Buckley, and by J. B. Wilmshurst. — Ibid., 1886, Jan. 9, p. 24, by Ed. Marshall. — Ibid., Oct. 16, p. 304, by W. D.

An *evening* with Will Shakspere.

The Bookmart. Pittsburg, Pa. No. 36, May, 1886. (Vol. III, pp. 386—7).

F. (T. F.). K. Richard II, Act I, sc. 2: 'One vial full of Edward's sacred blood', etc.

Notes and Queries, 1885, Jan. 31, p. 83. — Ibid., March 7, p. 183, by C. Cobham Brewer. — Ibid., March 28, p. 244, by W. F. H.

[*Falstaff*]. On the character of Falstaff [upon occasion of the recent performance of Henry IV at Cambridge].

The Saturday Review. London. No. 1623, Decemb. 4, 1886. (Vol. 62, pp. 748—9).

Faulder (W. Wareing). Swordmakers mentioned in Shakspeare.

Notes and Queries, 1886, Nov. 13, p. 399.

Fearon (Francis). Did Francis Bacon write Shakespeare? A paper read at a meeting of the Dulwich Eclectic Club, April 24, 1885. London: R. Banks and Son, 1885. 8⁰. pp. 31.

[Feis (Jacob). Shakespeare and Montaigne, etc.]. *See* Jahrbuch, XX, p. 362.

Add Reviews: The Pall Mall Gazette. London. 1885, No. ?, by 'An old playgoer' [Matthew Arnold]. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. No. 24, Juni 5, 1886.

Field (B. Rush). Medical thoughts of Shakespeare. Second edition, enlarged. Easton, Pa.: Andrew and Clifton, 1885. 8⁰. pp. 85.

See Jahrbuch XX, p. 363.
Reviewed: The American. Philadelphia. Vol. X, No. 259. Saturday, July, 25, 1885.

Fleay (F. G.). Mr. Boyle's theory as to Henry VIII.

The Athenaeum. London. No. 2994. March 14, 1885, p. 355.

Fleay (Frederick Gard). A chronicle history of the life and work of William Shakespeare, player, poet, and playmaker. With two etched illustrations. London: John C. Nimmo, 1886. 8⁰. pp. VIII, 364, and 2 plates.

Contents.

Introduction.
I. The public career of Shakespeare.
II. The personal connections of Shakespeare with other poets.
III. Annals on which the preceding sections are founded.
IV. The chronological succession of Shakespeare's plays.
V. On the Marlowe group of plays.
VI. On the plays by other authors acted by Shakespeare's company.
VII. Early English plays in Germany.
Appendix: Tables [I. Quarto editions of Shakespeare's plays. — II. Quarto editions of other plays performed by Shakespeare's company. — III. Number of performances at court, 1584—1616. — IV. Entries of plays in the Stationers' registers, 1584—1640. — V. Transfers of copyright in plays, 1584—1640. — Supplementary table of Moseley's entries in 1653 and 1660, and Warburton's list.
Index.
Note on etchings.

Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1594, May 15, 1886. (Vol. 61, pp. 687—8). — The Athenaeum. London. No. 3052, Apr. 24, 1886: The theatrical companies of 1586. — Ibid. No. 3060, June 19, 1886, p. 822. — The Literary World. Boston. Vol. XVII (1886), pp. 221—2. — Jahrbuch, XXII, pp. 231—3.

Flexner (A.). The Bacon-Shakespeare controversy. I. II.

The Current. Chicago. July 26, and August 2, 1884.

Forrest (H. R.). How my Shakespearean collection arose.

The American Magazine and Bibliographer. February, 886. (Vol. IX, No. 50).

FRASER (John). The supernatural in Shakespeare.
Mind in Nature. (A monthly Magazine). Chicago. Vol. I, No. 5, July 1886, pp. 68—9.

FRAZER (J. G.). A Slavonic parallel to The Merchant of Venice. ['A Drachm f Tongue', translated from LEGER's 'Recueil de contes populaires-slaves', Paris 1882), being a French version from the Slavonic original published in the Croatian eriodical 'Kolo', 1847, No. VI, p. 11 seq.].
The Academy. London. No. 679 (New issue), May 9, 1885, pp. 330—1. *See* Jahrbuch, XXI, pp. 305—10, and XXII, pp. 276—7, by R. KÖHLER.

FREY (Albert R.). William Shakespeare and alleged Spanish prototypes. paper read before the New York Shakespeare Society, Jan. 28th, 1886. New York: Y. Shakespeare Society, (Brentano Bros.). 1886. 8°. pp. 41.
Papers of the N. Y. Shakespeare Society. No. 3.
Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1630, Jan. 22, 1887. (Vol. 63, p. 129).

FROTHINGHAM (O. B.). The worship of Shakespeare.
The Century Magazine. New York. March, 1885.

FURNESS (Walter Rogers). Composite photography applied to the portraits Shakespeare. Philadelphia: Robert M. Lindsay, 1885. Roy. 8°.
50 copies printed.
Reviewed: Shakespeariana. Philadelphia. Vol. II (1885) pp. 449—450, by J. Parker NORRIS. — Notes and Queries, 1885, Aug. 22, pp. 146—7, by ESTE. — Jahrbuch, XXI, pp. 289—290.

FURNIVALL (F. J.). 'Comart' in Hamlet, Act I, sc. 1, l. 93, Quarto 2.
Notes and Queries, 1885, March 7, p. 182.

FURNIVALL (F. J.). 'Hoodman's Blind' [an imitation of Othello, by H. A. Jones d Wilson Barrett] at the Princess's.
The Academy. London. No. 696 (New issue), Sept. 5, 1885, pp. 156—7.

FURNIVALL (F. J.). Shakspere's 'Wondrous strange snow' [Midsummer Night's 'eam, Act V, sc. 1].
The Academy. London. No. 706 (New isssue), Nov. 14, 1885, p. 324.

FURNIVALL (F. J.). Hamlet's father's 'glowworme'.
The Academy. London. No. 744 (New issue), Aug. 7, 1886, p. 89.

GATTY (Alfred). Did Francis Bacon write Shakspeare?
Notes and Queries, 1886, Apr. 10, p. 289. — Ibid., May 15, pp. 397—8, replies by A. HALL; M. H. A. V.; ESTE; and E. E. B. — Ibid., June 19, p. 496.

GOSSE (EDMUND). From Shakespeare to Pope: an inquiry into the causes d phenomena of the rise of classical poetry in England. Cambridge: Univery Press, 1885.
Reviewed: The Athenaeum. London. No. 3030, Nov. 21, 1885, pp. 661—2. — The Academy. London. No. 708 (New issue), Nov. 28, 1885, pp. 350—1, by John G. Dow. — The Saturday Review. London. Dec. 12, 1885. (Vol. 60, pp. 784—5).

GOSSE (Edmund). Sir Walter Raleigh's 'Cynthia'.
The Athenaeum. London. No. 3036—7. January 2 and 9, 1886, pp. 32—3. 66—7.

GOULD (George). Corrigenda and explanations of the text of Shakespeare. new issue. London: Virtue and Co., 1884. 8°. pp. 64.
See Jahrbuch, XVIII, p. 309.

GREEN (Charles). Birmingham Dramatic Club. Address by the president r. Councillor C. Green) on the occasion of the 21st 'Shakespeare Commemoion' dinner, April 22nd, 1885. Printed by request. Birmingham: Printed by ll and English. 8°. pp. 14.

GREEN (J. Wastie). Note on punctuation in K. John, Act I, sc. 1, l. 232: ilip? Sparrow!'
Notes and Queries, 1885, March 7, p. 182. — Ibid., March 28, p. 244, by Br. NICHOLSON.

GREENE (Thomas). Shakespeare and the Enclosure of Common Fields at Welcombe, being a fragment of the private diary of Thomas Greene, Town Clerk of Stratford-upon-Avon, 1614—1617. Edited with an introduction and notes by C. M. Ingleby. Birmingham: Printed for the editor, 1885. fol. pp. XIII, 19, and a plan.

Reviewed: The Athenaeum. London. No. 3006, June 6, 1885, pp. 737—8. — Notes and Queries, June 20, 1885, pp. 490—1, by A. A. — The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), p. 47. — Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), pp. 189—191. — *See infra s. v.* INGLEBY (C. M.).

GREENSTREET (James). Drury Lane Theatre in the reign of James I.

The Athenaeum. London. No. 3018. Aug. 29, 1885, p. 282.

GREENSTREET (James). The Red Bull playhouse in the reign of James I.

The Athenaeum. London. No. 3031. Nov. 28, 1885, p. 709—10.

GUERNSEY (R. S.). Ecclesiastical law in Hamlet; the burial of Ophelia. New York: The N. Y. Shakespeare Society (Brentano Bros.), 1885. 8⁰.

Papers of the New York Shakespeare Society. No. 1.

Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1576, Jan. 9, 1886. (Vol. 1, p. 54).

GUILMETTE (Gregory C.). A Shakespearian epic — Richard II. London: Pitman, 1886. 8⁰.

Reviewed: The Saturday Review. No. 1630, Jan. 22, 1887. (Vol. 63, p. 130).

H. (A.). A literary hoax.

Notes and Queries, 1885, Aug. 15, pp. 126—7.

[HALL (A.). A literary craze]. *See* Jahrbuch XX, p. 363.

Add *Reviews* by Br. NICHOLSON (2), A. HALL, and C. M. INGLEBY, in Notes and Queries, 1885, Jan. 24, Feb. 21, March 28, May 23. (6th Ser. XI, pp. 72, 158, 252, and 417).

HALL (A.). The Hathaways.

The Athenaeum. London. No. 3064. July 17, 1886, p. 92.

HALL (William). Shakespeare's grave. Notes of traditions that were current at Stratford-on-Avon in the latter part of the seventeenth century, now first printed from the original manuscript, etc. [Edited by J. O. HALLIWELL-PHILLIPPS]. Brighton: Privately printed, 1884. 8⁰.

HALLEN (Arthur Washington Cornelius). An account of the family of Hallen or Holland (De Mirabelle dit Van Halen of Malines), from A. D. 1280 to A. D. 1885, with pedigrees of families of Hatton of Newent, Shakspeare of Stratford-on-Avon, and Wight of Clingre. Edinburgh, 1885. 4⁰. pp. 76.

100 copies privately printed.

HALLIWELL-PHILLIPPS (J. O.). An inventary of a selected portion of manuscripts and printed books, chiefly relating to Shakespeare and the old English drama, in the library of J. O. Halliwell-Phillipps, etc. Brighton: Privately printed, 1883. 4⁰. pp. 7.

HALLIWELL-PHILLIPPS (J. O.). Two old theatres. Views of the Globe and the Bear-Garden, the former being the theatre belonging to Shakespeare's company of actors. [A wood engraving, with a preface by J. O. H.-Ph.]. Brighton: Privately printed. fol.

HALLIWELL-PHILLIPPS (J. O.). Memoranda for amateurs sufficiently interested to make searches in the Public Record Office on the chance of discovering new facts respecting Shakespeare and the contemporary stage. Brighton: For private circulation, 1884. 8⁰. pp. 34.

HALLIWELL-PHILLIPPS (J. O.). The Stratford records and the Shakespeare autotypes. A brief review of singular delusions that are current at Stratford-on-Avon. By the supposed delinquent. Brighton: J. G. Bishop, 1884. 8⁰. pp. 30. — Second edition. Ibid., id., 1884—5. 8⁰. pp. 38. — Third edition. Ibid., id., 1884—5. 8⁰. pp. 72.

Reviewed: Shakespeariana. Philadelphia. Vol. II (1885), pp. 148—150.

Halliwell-Phillipps (J. O.). Brief notices of a small number of the kespeare rarities, preserved at Hollingbury Copse. [London: Privately prin-|, 1885. 12⁰. Two editions, pp. 24 each.

Halliwell-Phillipps (J. O.). The probate of Shakspeare's will.
Notes and Queries, 1885, Feb. 21, p. 150.

Halliwell-Phillipps (J. O.). Outlines of the life of Shakespeare. The h edition. London: Longmans and Co., 1885. 8⁰.
Reviewed: The Academy. London. No. 695 (New issue), Aug. 29, p. 627, by Edward Dowden.

Halliwell-Phillipps (J. O.). Outlines of the life of Shakespeare. The th edition. 2 vols. London: Longmans, Green and Co., 1886. Roy. 8⁰. pp. 384;) — including a biographical index.
Reviewed: Shakespeariana. Philadelphia. Vol. IV (1887), pp. 42—3.

Halliwell-Phillipps (J. O.). On the old Shakespeare Society of London. a letter to the President of the New York Shakespeare Society].
The Literary World. Boston. Vol. XVIII (1886), p. 29.

Halliwell-Phillipps (J. O.). Notices of the Shakespeare rarities at Hollingy Copse.
The Journal of the British Archaeological Association. London. Vol. XLII (1886), part 2.

Halliwell-Phillipps (J. O.). The visits of Shakespeare's company of actors :he provincial cities and towns of England, illustrated by extracts gathered a corporate records. Brighton: Privately printed, 1886. 8⁰.
Reviewed: The Athenaeum. London. No. 3094, Feb. 17, 1887, pp. 232—3.

Hamlet, Act III, sc. 2, l. 295: ʻA very, very — *paiock*ʼ.
The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), pp. 141—2. — Ibid., p. 192, by H.

Head (Franklin H.). Shakespeare's Insomnia. Chicago: S. A. Maxwell Co., 1886. 8⁰.

[Heard (Franklin Fiske). Shakespeare as a lawyer]. *See* Jahrbuch XX, p. 365.
Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1549, July 4, 1885. (Vol. 60, p. 26).

The *Heldon* humbug again. — The last of the Heldon hoax. — Something on the Heldon hoax.
The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), pp. 17; 33; 36.

Henry IV at Cambridge.
The Saturday Review. London. No. 1622. Nov. 27, 1886. (Vol. 62, p. 723).

Herford (Charles H.). Studies on the literary relations of England and many in the sixteenth century. Cambridge (Engl.), 1886. 8⁰.

Hill (Jos.). Shakespeare's birthplace and adjoining properties. Reprinted a the Stratford-upon-Avon Herald, 1885. 12⁰. pp. IV, 41, and Plan in fol.

Hill (Jos.). Shakespeare: traditionally considered. The Sonnets. A Lover's ıplaint.
Stratford-upon-Avon Herald. No. 1365, Friday, Sept. 10, 1886.

Hirst (Shakespeare). Old and new lines, from various sources, in the life N. Shakespeare . . . An address, etc. Huddersfield: Whitehead and Sons 34]. 8⁰. pp. 20.

Holmes (George Fred.). Who wrote Shakespeare?
De Bows Review. Nashville, Tenn., February, 1868.

Holmes (Nathaniel). The authorship of Shakespeare. New edition [the 'th], including a supplement of further proofs that Francis Bacon was the . author, with a full index. 2 vols. Boston and New York: Houghton, Mifflin Co., 1886. 8⁰. pp. 828.

Hood's ʻPlea of the Midsummer fairiesʼ.
The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), p. 293.

Hooper (Henry). The Society for the suppression of Shakespeare'. [A burlesque, ridiculing the Baconian Society].

The Present (a monthly Mag.). Cincinnati, June, 1885.

Hooper (James). A positivist pilgrimage [to Stratford-on-Avon].

The Academy. London. No. 692 (New issue), Aug. 8, 1885, p. 87.

Hughes (T. Cann). Shakspeare at the 'Golden Lion' at Fulham. [At the Warwick Congress of the R. Archaeological Association, in July, 1847, Mr. T. Crofton Croker read a paper 'On the probability of the 'Golden Lion' Inn at Fulham having been frequented by Shakespeare about the years 1595 and 1596].

Notes and Queries, 1886, Sept. 18, p. 227.

Humphreys (E. G.). Shakespeare's birthday.

Cassell's Family Magazine. London. April, 1885.

Ingleby (C. M.). Shakespeare and the Enclosure of the Common Fields at Welcombe. — *See supra*, p. 296, *s. v.* Greene (Thomas).

Ingleby (C. M.). Shakspeare and Greene's 'Diary'.

Notes and Queries, 1885, May 2, pp. 349—351, and ibid. May 23, p. 410. — *See supra*, p. 296 *s. v.* Greene (Thomas).

Ingleby (C. M.). Antony and Cleopatra, Act II, sc. 5, l. 102—3: 'Oh that his fault', etc.

Notes and Queries, 1885, May 9, p. 362. — Ibid., June 6, p. 442, by Watkiss Lloyd.

Ingleby (C. M.). Cymbeline, Act V, sc. 1, l. 16: 'But Imogen is your own'.

Notes and Queries, 1886, Jan. 9, p. 22. — Ibid., Jan. 30, p. 85, by W. Watkiss Lloyd. — Ibid., Apr. 10, p. 286, by A. A.

Ingleby (C. M.). 'Invention' in Measure for Measure [Act II, sc. 4, l. 3: 'Whilst my *invention*'] and The Winter's Tale [Act I, sc. 2, l. 138: 'Affection, thy *invention*'.

Notes and Queries, 1886, Apr. 10, p. 285.

Ingleby (C. M.). The Tempest, Shakspere's last drama.

The Bookmart. Pittsburg, Pa. No. 37, June, 1886. (Vol. IV, p. 10). — *See infra*, *s. v.* Maskell (J.).

Irving (Henry). Lecture on dramatic art.

The English Illustrated Magazine. London. July, 1885.

Jarvis (J. W.). Remarkable homily on the play-bill of a performance of one of Shakspeare's plays. [The Merchant of Venice, June 11th, 1787].

Notes and Queries, 1886, Jan. 9, p. 24.

Jarvis (J. W.). Shakespeare and the Bible.

Stratford-on-Avon Herald, August 20, 1886. — *Reprinted in* Shakesperiana. Philadelphia. Vol. III, p. 485.

Joan of Arc in 1 Henry VI.

The Literary World. Boston. Vol. XVII (1886), pp. 118—9.

Johnson (Charles F.). Two Shakespearian kings [John, and Richard III].

The New Englander. March, 1886.

Johnson (Charles F.). Ophelia.

The New Englander. August, 1886. — *See* Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), pp. 426—7.

Jones (Henry A.). The Bible and the Elizabethan poets.

The Nineteenth Century. London. 1885.

Jones (Horace B.). The Donnelly cipher.

Terre Haute Express, August 29, 1886.

K. (H. G.). Antony and Cleopatra, Act II, sc. 2: '... tended her i' the eyes'.

Notes and Queries, 1886, Apr. 10, pp. 285—6.

KILLIGREW. Troilus and Cressida, Act III, sc. 3: 'One touch of nature' etc.

Notes and Queries, 1885, Apr. 25, p. 325. — Ibid., May 16, p. 396, by Walter W. SKEAT. — Ibid., Oct. 17, p. 313, by W. F. PRIDEAUX.

KING (Thomas D.). Shall we open Shakespeare's grave? No. A reply to › question put by Mr. J. Parker Norris in the July number of the Manhattan. inted for private circulation only. Montreal, September, 1884.

KINGSLEY (Rose G.). Shakspeare's country.

The English Illustrated Magazine. London. January, February, March, and April, 1885.

KINGSLEY (Rose G.). When Shakspere was a boy. Illustrated by A. Parsons.

St. Nicholas Magazine. London. 1886, May.

LAIRD, (John). The Shakespearian controversy. An essay. Dundee, Scot-ıd: John Long and Co., 1884. pp. 22.

LAIRD, jr. (John). Bacon and Shakespeare. Forfar (Scotland), 1885.

LAMB (Charles and Mary). Tales from Shakespeare. Edited with an introction by A. Ainger. New edition. London: Macmillan and Co., 1886. 8⁰. . 366.

LAMB (Charles and Mary). Contes tirés de Shakespeare, traduits par T. T. mayenis. New York: Scribner, 1886.

LARSEN (A.). A Shakespearean reading. [Macbeth, Act I, sc. 6 'By his ɾed *mansionry* that the heaven's breath.'

The Athenaeum. London. No. 3042. Feb. 13, 1886, p. 241. — *Reprinted in* The Bookmart. Pittsburg, Pa. No. 37, June, 1886. (Vol. IV, p. 11.)

LATIMER (Mrs. E. W.). Familiar talks on some of Shakespeare's comedies. ›ston: Roberts Bros., 1886. 16⁰. pp. 445.

Reviewed: Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), pp. 579—580.

Lear's fool.

The Cornhill Magazine. London. October, 1885.

LEE (B. H.). A study of Shakespeare's songs.

Virginia University Magazine. June, 1885.

LEE (Sidney L.). Stratford-on-Avon, from the earliest times to the death Shakespeare. With fourteen copper plates and thirty vignettes by E. Hull. ›ndon: Seeley and Co., 1885. Fol.

Reviewed: Shakespeariana. Philadelphia. Vol. II (1885), pp. 402—3, by J. Parker NORRIS.

LEE (Sidney L.). As You Like It at Stratford-on-Avon.

The Academy. London. No. 696 (New issue), Sept. 5, 1885, p. 156. — *Reprinted in* Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), pp. 14—25.

LEO (F. A.). Shakespeare-notes. London: Trübner and Co., 1885. 8⁰. VIII, 120.

Contents.

The Tempest. — The Two Gentlemen of Verona. — The Merry Wives of Windsor. — Measure for Measure. — The Comedy of Errors. — Much Ado about Nothing. — Love's Labour's Lost. — The Midsummer-Night's Dream. — Taming of a Shrew. — All's Well that Ends Well. — 1 King Henry VI. — Coriolanus. — Romeo and Juliet. — Timon of Athens. — Julius Caesar. — Macbeth. — Hamlet. — King Lear. — Othello. — Antony and Cleopatra.

Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1551, July 18, 1885. (Vol. 60, p. 87). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. 74. Band. (1885), pp. 460—1. — Anglia. Halle. VIII. Band (1885), Anzeiger, pp. 147—9, by David ASHER. — The Athenaeum. London. No. 3036, Jan. 2, 1886, pp. 43—4.

LEO (F. A.). Othello, Act I, sc. 1, l. 21: 'A fellow *almost damn'd* in a wife'.

The Athenaeum. London. No. 2998, April 11, 1885, p. 482. — Replies by Br. NICHOLSON and A. HALL: Ibid. No. 3001, May 2, 1885, p. 577. — Ibid. No. 3002, May 9, 1885, p. 610, by W. Watkiss LLOYD. — Ibid. No. 3003, May 16, 1885, p. 641, by W. M. ROSSETTI and by E. W. B., both suggesting the reading: 'A fellow almost damn'd in a fair *strife*'.

Leo (F. A.). 1 Henry vi, Act IV, sc. 7, l. 3: 'Triumphant death, smear'd with captivity'.

The Athenaeum. London. No. 3005, May 30, 1885, p. 706. — Ib. No. 3006. June 6, 1885, p. 738, by B. Gott Kinnear.

Lloyd (W. Watkiss). Midsummer Night's Dream, Act I, sc. 1: 'I swear to thee' etc.

Notes and Queries, 1885, March 7, pp. 182—3. — Ibid., March 28, p. 244, by Br. Nicholson. — Ibid., July 11, p. 26, by G. L. F.

Lloyd (W. Watkiss). K. John, Act V, sc. 6: 'Who's there?, etc.

Notes and Queries, 1885, March 28, p. 243.

Lloyd (W. Watkiss). Six notings on Macbeth. — Act I, sc. 1: 'There to meet with [—] Macbeth'. — Act I, sc. 4: 'In drops of sorrow' etc. — Act II, sc. 1: 'The curtain'd sleep' etc. — Act II, sc. 1: 'That summons thee' etc. — Act II, sc. 2: 'Dit not you speak?' etc. — Act II, sc. 4: 'Well, may you see things well done there' etc.

Notes and Queries, 1885, June 6, pp. 441—2. — Ibid., July 11, p. 26, by the same.

Lloyd (W. Watkiss). Hamlet, Act III, sc. 1: 'I have heard of your *pratlings*'.

Notes and Queries: 1885, July 11, p. 25.

Lloyd (W. Watkiss). Julius Caesar, Act IV, sc. 3: O Cassius, you are yoked' etc.

Notes and Queries, 1885, Sept. 12, p. 203.

Lloyd (W. Watkiss). Cymbeline, Act IV, sc. 2: 'Upon their faces'.

Notes and Queries, 1885, Oct. 3, p. 263. — Ibid., Oct. 17, p. 304, by C. M. Ingleby. — Ibid., Nov. 28, p. 423, by Wm. Underhill.

Lloyd (W. Watkiss). Elucidations of text [1 Henry iv, Act I, sc. 3: 'I then all smarting', etc. — Cymbeline, Act V, sc. 1: '... Gods! if you — Should have ta'en vengeance', etc.].

Notes and Queries, 1885, Oct. 31, pp. 342—3. — Ibid., 1886, Jan. 9, p. 22, by C. M. Ingleby. — Jan. 30, p. 85, by W. W. Lloyd. — Apr. 10, p. 286, by A. A.

Lloyd (W. Watkiss). Cymbeline, Act IV, sc. 2: 'To *winter-ground* thy corse'.

Notes and Queries, 1886, Apr. 10, p. 285.

Lloyd (W. Watkiss). Prologue to Troilus and Cressida.

Notes and Queries, 1886, May 29, p. 423. — Ibid. July 10, p. 24, by Ed. Marshall. — Ibid., Aug. 21, p. 147, by W. C. B.

Lloyd (W. Watkiss). Cymbeline, Act V, sc. 3: 'And now our cowards'. — Act III, sc. 1: 'Caesar's ambition'.

Notes and Queries, 1886, July 10, pp. 23—4. — Ibid., Aug. 28, pp. 163—4, by Br. Nicholson. — Ibid., Oct. 16, p. 305, by W. Watkiss Lloyd (V, 3.).

Lloyd (W. Watkiss). K. John, Act III, sc. 4: 'To England, if you will'.

Notes and Queries, 1886, July 31, pp. 84—5. — Ibid., Oct. 16, p. 305, by J. Standish Haly.

Lloyd (W. Watkiss). Cymbeline, Act I, sc. 5: '... without less quality'. — Act I, sc. 4: 'No madam'.

Notes and Queries, 1886, Aug. 28, p. 163.

Lloyd (W. Watkiss). Troilus and Cressida, Act II, sc. 2: 'And on the cause and question'. — 'Unlike young men whom Aristotle thought'.

Notes and Queries, 1886, Oct. 16, pp. 304—5. — Ibid., Nov. 13, p. 385, by Fred. Rule.

Lushington (Vernon). Shakespeare. An address delivered to the Positivist Society of London. London: Reeves and Turner, 1885. 8°. pp. 24.

Lynn (W. T.). Shakespeare's editors as astronomers. [2 King Henry iv, t II, sc. 4: 'Saturn and Venus this year in conjunction?'].

The Athenaeum. London. No. 3064. July 17, 1886, p. 92. — *See infra* Deutschland, s. v. Klein.

Lyster (Annette). Hermione.

The Christmas number of the Monthly Packet for 1885. London: Walter Smith.

M. (C. B.). Antony and Cleopatra, Act 1, sc. 1: 'In which I binde' etc.

Notes and Queries, 1886, Feb. 20, p. 144. — Ibid., Oct. 16, p. 305, by Thomas Allen. — Ibid., Nov. 13, p. 385, by Walter W. Skeat.

[M. (M. A. S.). A Shakespearian question]. *See* Jahrbuch, XX, p. 368.

Add: Notes and Queries, 1885, Jan. 10, p. 35, by A. Hall.

Mac Donald (George). The tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke; a ıdy. (With the text of the folio of 1623). London: Longmans and Co., 1885. pp. xiv, 277.

Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1530, Feb. 21, 1885. (Vol. 59, pp. 246—7). — The Athenaeum. London. No. 2997, April 4, 1885, pp. 450—1.

Mackay (Charles). New light on some obscure words and phrases in the ›rks of Shakspere and his contemporaries. London: Reeves and Turner, 1884. pp. 68.

Mackay (Charles). A tangled skein unravelled or the mystery of Shake›are's Sonnets.

The Nineteenth Century. London. August, 1884.

Magnusson (Eirikr). 1 K. Henry iv, Act II, sc. 4: 'There is a thing ... the name of pitch' etc. [The source of the passage].

Notes and Queries, 1885, Sept. 12, p. 203. — Ibid., 1886, Jan. 30, pp. 84—5, by W. J. Birch.

Malan (Edward). Winter's Tale, Act IV, sc. 3: 'Claimour your tongues'.

Notes and Queries, 1885, Jan. 31, pp. 81—2.

Malan (Edward). Winter's Tale, Act IV, sc. 3: Juno's eyes.

Notes and Queries, 1885, May 9, p. 362.

[Marshall (F. A.). Midsummer Night's Dream, Act III, sc. 2, l. 21: usset-pated choughs']. *See* Jahrbuch, XX, p. 368.

Add.: Notes and Queries, 1885, Jan. 24, p. 74, by R. H. Busk. — Ibid., Feb. 21, p. 157, by St. Swithin.

Marshall (F. A.). On the Earl of Warwick in 1 K. Henry vi.

Notes and Queries, 1885, Oct. 17, p. 304.

Marshall (F. A.). 1 King Henry vi, Act I, sc. 4, l. 6: 'Or else was 'angling Somerset in *the* error'.

Notes and Queries, 1885, Nov. 28, p. 425.

Marshall (F. A.). 1 K. Henry vi, Act I, sc. 5, l. 6: 'Blood will I draw thee' etc.

Notes and Queries, 1885, Nov. 28, p. 425. — Ibid. 1886, Jan. 9, p. 23, by Br. Nicholson, and by Constance Russell.

Marshall (F. A.). The Merchant of Venice, Act II, sc. 9: 'Even in the *rce* and road of casualty'.

Notes and Queries, 1886, Aug. 28, p. 164.

Martin (Lady) [Helena Faucit]. On some of Shakespeare's female charac›rs, by one who has personated them. VIII. Beatrice.

Blackwood's Magazine. London and Edinburgh. No. 832, February, 1885. — *See* Jahrbuch, XVIII, p. 312; XX, p. 368. — All the articles have been reprinted in America, in The Eclectic Magazine; Appleton's Journal; Littell's Living Age.

MARTIN (Lady) [Helena Faucit]. On some of Shakespeare's female characters. (Ophelia — Juliet — Portia — Imogen — Desdemona — Rosalind — Beatrice). [With portraits after Richard J. Lane, Fred. Burton, and Rudolf Lehmann, engraved by F. Holl]. Edinburgh and London: Will. Blackwood and Sons, 1885. 8⁰. pp. IX, 443.

——— The same. New and cheaper edition. Ibid., id., 1886. 8⁰.

Reviewed: The Pall Mall Budget. London. June 19, 1885. — The St. James Budget. London. June 20, 1885. — The Saturday Review. London. No. 1548, June 27, 1885. (Vol. 59, pp. 864—5). — The Academy. London. No. 686 (New issue), June 29, 1885, by Edward DOWDEN. — Jahrbuch XXI, pp. 283—5.

MASKELL (J.). The Tempest, the last and most subjective of Shakespeare's dramas.

Notes and Queries, 1885, Nov. 7, p. 367. — Ibid. Dec. 19, pp. 499—500, by C. M. Ingleby, and p. 500, by Constance RUSSELL. — Ibid., 1886, Jan. 23, by J. B. S. — Ibid., Feb. 20, pp. 150—1, by C. M. INGLEBY. — Ibid. March 27, pp. 250—1, by J. B. S. — Ibid., Apr. 10, pp. 298—9, by Br. NICHOLSON.

MATTHEWS (Bander) and Laurence HUTTON. Actors and actresses of Great Britain and the United States, from the days of Garrick to the present time. Vol. I. Garrick and his contemporaries. London: Cassell and Co., 1886. 8⁰.

Reviewed: Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), pp. 282—8, by Charlotte PORTER.

[*Merchant of Venice*]. The (old clothes) merchant of Venice; or, the young judge and Old Jewry. A burlesque sketch [in verse, founded on Shakespeare's play], for the drawing-room. New York: De Witt, 1884. 8⁰. pp. 15.

No. 331 of De Witt's Acting Plays.

MEREDITH (E. A.). Some new emendations in Shakespeare.

Proceedings of the Canadian Institute, Toronto. Vol. I, No. 5. Toronto 1883, pp. 381—9

A *metrical* point. [The observation of measure in reading Shakespeare].

The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), pp. 141—2.

MINTO (William). Characteristics of English poets from Chaucer to Shirley. Third edition [containing a sonnet printed from Florio's 'First fruits', attributed to Shakespeare by Mr. Minto]. Edinburgh and London: W. Blackwood and Sons, 1885. 8⁰.

MOORE (H. L.). The Baconian hypothesis. [A series of 13 articles].

The Gazette. Lawrence, Kansas. December 24 and 31, 1885; January 7, 14, 21, 28; February 11, 18, 25; March 4, 11, 18, 25, 1886.

MORGAN (Appleton). William Shakespeare and Mr. Francis Bacon's scrap-books.

The American. Chicago. June, 1884.

MORGAN (Appleton). A history of the Shakespearean text from 1623 to our own times. I. To the Restoration. II. Dryden and Davenant.

The American Monthly. Chicago. August, and October, 1884.

MORGAN (Appleton). Shakespeare and his aesthetic critics.

The Catholic World. New York. December, 1884.

MORGAN (Appleton). Venus and Adonis. A study in Warwickshire dialect. New York: The Shakespeare Society of N. Y. (Brentano Bros. printed). 1885. 8⁰. pp. 149.

Papers of the New York Shakespeare Society. No. 2.
Reviewed: The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), p. 392. — The Saturday Review. London. No. 1576, Jan. 9, 1886. (Vol. 61, p. 54).

MORGAN (Appleton). Much ado about Sonnets.

The Catholic World. New York. November, 1885.

MORGAN (Appleton). The Shakespearian myth. Second edition. Cincinati: Robert Clarke and Co., 1886. 8⁰.

Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1576, Jan. 9, 1886. (Vol. 61, p. 55).

MORGAN (Appleton). Digest Shakespearean, a topical index of printed itter, other than literary or aesthetic commentary or criticism, relating to akespeare or the plays and poems printed in English to the year 1886. Comied under the direction of Appleton Morgan. Part I: A — F. New York: ie Shakespeare-Society of N. Y., 1886. pp. 79. [*See infra, s. v. Shakespeariana.* iiladelphia. Vol. II (1885)].

Papers of the New York Shakespeare Society. No. 4.
Reviewed: Notes and Queries. London. 1886, July 10, p. 27, by C. M. I[NGLEBY].

MORGAN (Appleton). Something touching the Lord Hamlet.

The Catholic World. New York. October, 1886. — *See* Shakespeariana, Vol. III (1886), pp. 474—5.

MORGAN (Appleton). William Shakespeare's literary executor [Sir William avenant].

Magazine of American History. New York. December, 1886. — This article is a short-hand report of Mr. Morgan's inaugural address as President of the New York Shakespeare Society. — *See* Shakespeariana, vol. IV (1887), pp. 90—1.

MOULTON (R. G.). Shakespeare as a dramatic artist. A popular illustration the principles of scientific criticism. Oxford: Clarendon Press [London: Henry rowde], 1885. 8°. pp. x, 320.

Reviewed: The Pall Mall Budget, July 10, 1885. — The Saturday Review. London. No. 1551, July 18, 1885. (Vol. 60, p. 87). — The Academy, No. 695 (New issue), Aug. 29, 1885, p. 627, by Edward DOWDEN.

MOUNT (C. B.). 1 Henry IV, Act I, sc. 1: '*Balk'd* in their own blood'.

Notes and Queries, 1885, Jan. 31, p. 81. — Ibid., March 7, p. 183, by J. DIXON. — Ibid., May 9, p. 361, by Br. NICHOLSON.

MOUNT (C. B.). 'Cherubim' in the 'Celestial hierarchy', Milton, and Shakeare.

Notes and Queries, 1886, Oct. 23, pp. 323—4. — Ibid., Dec. 25, pp. 517—8, by R. R.

MULL (M.). Shakespeare. [Emendations on certain passages]. London: ivately printed, 1883. 8°.

MÜLLER-MYLIUS (Karl). Shakspere's secret and Bacon's 'Promus'. An icle in the *Allgemeine Zeitung* of March 1, 1883. Translated from the German. Loughborough, Market Place: Printed by Wills, 1883. 12°.

MÜLLER-MYLIUS (Karl). The Shakespeare myth'. An article in the *Allgeine Zeitung* of March 15, 1884. Translated from the German of Otfried lius [Karl Müller]. London [1884]. 12°. pp. 8.

MURDOCH (James E.). Shakespeare. His youth and growth. A new lecture the veteran actor, Mr. James E. Murdoch.

A synopsis of the lecture in The Commercial Gazette, and in The Enquirer. Cincinnati. February 22, 1886.

MURRAY (Dr.). Hamlet, Act III, sc. 4, l. 182: 'Let the blowt king tempt a again to bed'.

The Academy. London. No. 745 (New issue), Aug. 14, 1886, p. 104.

MURRAY (J. A. H.). K. Lear, Act IV, sc. 6: '*Ballow*'.

Notes and Queries, 1885, Feb. 28, p. 167. — Ibid., March 14, p. 216, by W. E. BUCKLEY. — Ibid., Apr. 4, p. 274, by A. HALL. — Ibid., May 2, p. 357, by A. J. M. — Ibid., May 30, p. 430, by ST. SWITHIN.

NICHOLSON (Br.). The religion of Shakespeare.

Notes and Queries, 1885, Jan. 24, p. 72.

NICHOLSON (Br.). Love's Labour's Lost, Act V, sc. 3, l. 43: 'Ware penls. *How*.'

Notes and Queries, 1885, March 28, p. 243.

NICHOLSON (Br.). Measure for Measure, Act I, sc. 3, l. 10: 'Where youth d cost' etc.

Notes and Queries, 1885, July 11, p. 25.

NICHOLSON (Br.). Our Elizabethan dramatists, and how they were edited.

Walford's Antiquarian and Bibliographer. London. No. 48. Vol. VIII, December, 1885. No. 49. Vol. IX, January, 1886.

NICHOLSON (Br.). As You Like It, Act III, sc. 2, l. 181: 'Good my *complection*'.

Notes and Queries, 1886, Feb. 20, p. 144. — Ibid., July 31, p. 85, by F. C. Birkbeck TERRY. — Ibid., Sept. 11, p. 203, by Br. NICHOLSON.

NICHOLSON (Br.). Cymbeline, Act III, sc. 6: 'Take or lend. — Act III, sc. 7: '... I'll love him as my brother; —'

Notes and Queries, 1886, May 29, p. 423—4.

NICHOLSON (Br). Notings on Ben Jonson's felony trial.

The Athenaeum. London. No. 3060, June 19, 1886, pp. 823—4.

NICHOLSON (Br.). Cymbeline, Act III, sc. 5: 'So, sir: I desire of you', etc. — Act I, sc. 7: 'Send your trunk to me', etc. — Act I, sc. 5: '... without *less* quality'.

Notes and Queries, 1886, July 10, pp. 22—23. — Ibid., Aug. 28, p. 124, by A. HALL (on I, 5.).

NICHOLSON (Br.). Coriolanus, Act IV, sc. 5: 'Peace is a very *apoplexy*'.

Notes and Queries, 1886, Oct. 16, p. 305. — Ibid., Nov. 27, p. 424, by J. Carrick MOORE.

NICHOLSON (Br.). Love's Labour's Lost, Act I, sc. 1: 'So you study' etc. — 'A dangerous law against gentility'.

Notes and Queries, 1886, Oct. 16, p. 304. — Ibid., Nov. 13, p. 385, by J. Carrick MOORE.

NORRIS (J. Parker) The portraits of Shakespeare. Philadelphia: R. M. Lindsay, 1885. 4⁰. pp. XXVIII, 266. With 33 illustrations.

Reviewed: The Academy. London. No. 695 (New issue), Aug. 29, 1885, p. 627, by Edward DOWDEN. — Jahrbuch XXI, p. 290. — Shakespeariana. Philadelphia. Vol. II (1885), pp. 261—3.

NORRIS (J. Parker). Shakespeare bibliographies.

The American. Philadelphia. Vol. X, No. 259. Saturday, July 25, 1885.

O'BRIEN (Constance). Shakspere talks with uncritical people. (Continued).

The Monthly Packet. London. September, and November, 1885.

O'CONNELL (Ross). Desdemona in the flesh. [Extract from an Italian letter, dated June 1, 1602].

Notes and Queries, 1885, Feb. 21, p. 147.

O'CONNOR (W. D.). Hamlet's note-book. Boston and New York: Houghton, Mifflin and Co., 1886. 8⁰. pp. 78.

A vindication of Mrs. Pott's 'Promus' against Rich. Grant White's review of it. (The Bacon-Shakespeare craze). Mr. O'Connor is a Baconian, but he claims the Sonnets for — Sir Walter Raleigh!
Reviewed: The Literary World. Boston. Vol. XVII (1886), p. 188. — Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), pp. 368—370.

ORDISH (T. Fairman). London Theatres. Nr. I. — No. II. The Globe and Lesser Bankside playhouses. — No. III. The Blackfriars playhouse. — No. IV. The Fortune playhouse.

The Antiquary. London. November, and December, 1885; August, and November, 1886.

ORGER (John G.). The Tempest, Act II, sc. 1: 'Whiles you doing this', etc.

Notes and Queries, 1886, Sept. 11, p. 203.

OXON (*pseud.*). An analysis and study of the leading characters of Hamlet. London: Sonnenschein and Co., 1885. 8⁰. pp. VII, 53.

OXON (*pseud.*). An analysis and study of the leading characters of Macbeth, and As You Like It. London: Sonnenschein and Co., 1886. 8⁰. pp. VIII, 53.

PATER (Walter). On Love's Labour's Lost.

Macmillan's Magazine. London. No. 314, December, 1885.

PECK (George R.). William Shakespeare. Did he write the plays?

The Commonwealth. Topeka, Kansas. September 27, 1885.

PERCY (Fitzgerald). The Shakespeare Folios and Quartos.

The Book fancier, or the romance of book collecting. By Fitzgerald Percy. London: Sampson Low, 1886. pp. 312.

Perring (Sir Philip). Hard knots in Shakespeare. London: Longmans and o., 1885. 8⁰. pp. xix, 374.

The author classifies the work done by him under the following heads:
(1) Passages where the textual emendations suggested by him are (*a*) apparently certain, or (*b*) more or less probable.
(2) Passages which have been needlessly corrected by the editors of the 'Globe' Shakespeare.
(3) Passages which have been needlessly suspected.
(4) Passages which require elucidation rather than emendation.
(5) Passages which are more or less doubtful.
Reviewed: The Athenaeum. London. No. 3031, Nov. 28, 1885, p. 709. — The Pall Mall Budget. London. July 10, 1885. — The Saturday Review. London. No. 1551, July 18, 1885. (Vol. 60, p. 87). — Jahrbuch XXI, p. 285—6.

Perring (Sir Philip). Hard knots in Shakespeare. Second edition, enlarged. ondon: Longmans and Co., 1886. 8⁰. pp. 492.

The new matter contained in this edition mainly consists of notes on the six plays which were not included in the first edition, viz. Merry Wives of Windsor, Much Ado about Nothing, Love's Labour's Lost, Troilus and Cressida, Romeo and Juliet, Othello. — Additions have been made to The Tempest, The Taming of the Shrew, King John, Julius Caesar, and Hamlet.
Reviewed: The Saturday Review. No. 1630, Jan. 22, 1887. (Vol. 63, p. 129).

Phelps (Charles Henry). Shylock versus Antonio. A brief for plaintiff appeal.

The Atlantic Monthly. Boston. April, 1886.

Phelps (W. May) and John Forbes-Robertson. Life and life work of muel Phelps. London: Sampson Low and Co., 1886. 8⁰.

Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1619, Novemb. 6, 1886. (Vol. 62, pp. 630—1). — The Academy. London. No. 757. Novemb. 6, 1886, pp. 316—7.

Pickford (John). A descendant of Shakespeare.

Notes and Queries, 1885, Nov. 28, p. 424.

The *Pilgrimage* to Parnassus, with the two parts of the Return from Parssus. Three comedies performed in St. John's College, Cambridge, A. D. xcvii—mdci. Edited from MSS. [in one of Thomas Hearne's volumes of mislaneous collections in the Bodleian Library], by W. D. Macray. Oxford: Claudon Press, 1886. 8⁰.

Reviewed: The Athenaeum. London. No. 3081, Nov. 13, 1886, pp. 643—4. — The Saturday Review. London. No. 1630, Jan. 22, 1887. (Vol. 63, p. 129). — The Academy. London. No. 776, March 19, 1887, pp. 193—4, by John W. Hales.

"But surpassing all the known or unknown portions of the trilogy in historical interest are the interviews in this second play between Ingenioso and his coxcombical patron. Gullio resembles both Don Armado and Malvolio, and is often not less amusing; but his remarks on the creator of those characters — remarks which are likely to become a *locus classicus* in English literature — give him his claim to serious attention. In one scene he constructs his conversation out of perverted passages from Shakspeare's 'Venus and Adonis' and 'Romeo and Juliet'. Ingenioso detects the plagiarisms, and points them out in speeches made aside to the audience. "We shall have nothing," he remarks after one misquotation, "but pure Shakespeare, and shreds of poetrie that he hath gathered at the theaters." After another of Gullio's Shakspearean adaptations the young man exclaims, "Marke, Romeo and Juliet! O monstrous theft!" and he greets with "Sweete Mr. Shakspeare!" a third and in this case a correctly quoted extract from the great dramatist's earliest poem. Finally, Ingenioso is commissioned to write poetical love letters "in two or three divers vayns, in Chaucer's, Gower's, and Spencer's, and Mr. Shakspeare's." And the patron adds: —

"Marry, I thinke I shall entertaine those verses which run like these [from 'Venus and Adonis']: —

Even as the sunn with purple coloured face
Had tane his laste leave of the weeping morne, &c.

O sweet Mr. Shakspeare! I 'le have his picture in my study at the courte."

In due course Ingenioso presents the love poems to his master. Three stanzas in imitation of Chaucer are rejected as "dull, harshe, and spiritless." Ingenioso's parody of Spencer, beginning,

A gentle pen rides prickinge on the plaine,
This paper plaine, to resalute my love,

is contemptuously tossed aside, and the parodist is directed to proceed in "Mr. Shakspeare's veyne." A stanza modelled on the 'Venus and Adonis' or the 'Lucrece' follows, and draws this comment from Gullio: —

"Noe more! I am one that can judge accordinge to the proverbe, *bovem ex unguibus*. Ey marry, Sir, these have some life in them! Let this duncified worlde esteeme of Spencer and Chaucer, I 'le worshipp sweet Mr. Shakspeare and to honoure him will lay his Venus and Adonis under my pillowe, as wee reade of one (I doe not well remember his name, but I am sure he was a kinge) slept with Homer under his bed's heade."

The ancient fiction that Shakspeare lacked all just appreciation in his own age is still occasionally accepted as a fact, but such unequivocal testimony to Shakspeare's contemporary popularity — testimony, be it remembered, freely proffered in 1600 before the great tragedies or the greatest romantic plays were penned — deals a death-blow at the old misconception. The praise that comes from Gullio's unworthy lips is unlike that offered by any other known Elizabethan or Jacobean in Shakspeare's lifetime. Early criticism, like that of Francis Meres of 1598, or that subsequently given in the third part of 'The Returne from Pernassus', which only deals, by the way, with the undramatic poems, places Shakspeare on a level with contemporary poets; he is merely spoken of as one of a multitude of popular writers; his superiority is unrecognized. But in the newly discovered passages he is distinctly detached from his contemporaries as both poet and playwright; is compared with Chaucer and Spenser, both of whom had become classics; and is acknowledged to be the conqueror of both his rivals. Mr. Macray thinks that some covert satire is intended by the assignment of the criticism to so apish a creation as Gullio; the writer, he would have us believe, desires to convey the notion that Shakspeare was the darling of the ignorant playgoer rather than the favourite of the scholars. The point is in our opinion not one to be pressed. These Shakspearean allusions clearly interpret the popular verdict, but there is nothing in them to imply a discrepancy between that verdict and the verdict of the scholars."

(From The Athenaeum, as quoted above).

Poingdestre (E.). A summer-day at Stratford-on-Avon.

The Temple Bar Magazine. London. May, 1885.

Pollock (Lady). The Hamlet of the Seine.

The Nineteenth Century. London. December, 1886.

Pollock (Walter Herries). Garrick's acting as seen in his own time.

Longman's Magazine. London. No. 34, August, 1885. — *Reprinted in* Shakespeariana. Philadelphia. Vol. II (1885), pp. 427—438.

[Pott (Mrs. Henry)]. Did Francis Bacon write Shakespeare? 32 reasons for believing that he did. By the editor of Bacon's 'Promus of formularies and elegancies'. London: W. H. Guest and Co., [1884]. 12°. pp. 28.

Reviewed: Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), pp. 91—96, by John Stokes Adams.

[Pott (Mrs. Henry)]. Did Francis Bacon write 'Shakespeare'? The lives of Bacon and Shakespeare compared with dates and subject matter of the plays. By the author of Bacon's *Promus.* London: W. H. Guest and Co., 1885. pp. 17.

Potter (B.). Macbeth, Act II, sc. 2, l. 37: 'Sleep that knits up the ravell'd *sleave* of care'.

Notes and Queries, 1886, Sept. 11, pp. 202—3.

Predecessors of Shakspeare.

The Quarterly Review. London. No. 322, for October, 1885. — *Reprinted in* Shakespeariana. Philadelphia. Vol. II (1885), pp. 505—532, 553—576.

[Prideaux (W. F.) and Alfred Wallis. Shakspearian quotations in 'A helpe to discourse']. *See* Jahrbuch XX, p. 371].

Add: Notes and Queries, 1885, May 16, pp. 389—390, by John Randall.

Q[uicksell] (W. F.). The Shakespearean question. I. II.

The Republic. Washington. Novemb. 26, and December 3, 1881.

R. (R.). As You Like It, Act I, sc. 1: 'What make you here?'

Notes and Queries, 1885, Jan. 3, p. 3. — Ibid., Jan. 31, p. 83, by Edward H. Marshall.

Rabone (John). A lecture on some portraits of Shakespeare and Shakespeare's brooch, delivered to the members of the Birmingham Natural History and Microscopical Society, November 15th, 1883. Reprinted, by request, from the *Birmingham Daily Gazette*, November 20th, 1883. With an appendix and illustrations. Birmingham: John Rabone and Sons, printed, 1884. 8°.

Redhouse (J. W.). An ancient Arabian parallel to the Birnam Wood incident in 'Macbeth'.

'The Arabian traveller and writer Mesʿūdiyy, who composed his 'Meadows of gold and mines of gems' in A. H. 332 (A. D. 943), relates in chapter XLVII of that work the following incident as having occurred at the time of the total destruction of the ancient Arabian tribe of Jedis, who inhabited Yemāma in Central Arabia not very long after the confusion of tongues at Babel', etc. — The Academy. London. No. 742. July 24, 1886, p. 58.

R[EED] (S. R.). Shakespeare and Bacon. — Shakespeare's illiteracy.
The Commercial Gazette. Cincinnati. February 28, and March 21, 1886.

RENDLE (W.). The playhouses at Bankside in the time of Shakespeare. II. III. IV.
The Antiquarian Magazine and Bibliographer. London. No. 41, 42, 44, 47. May, June, August, and November, 1885.

Romeo and Juliet in Singhalese [translated rythmically into Singhalese and rformed Oct. 25, 1885, at Colombo by Singhalese players]. With a woodcut.
The Graphic. London. Vol. XXXII, p. 587. (28. Nov. 1885).

Salvini.
The Temple Bar Magazine. London. September, 1885.

SAVILL (J. W.). Romeo and Juliet, Act IV, sc. 1: 'Evening mass' etc.
Notes and Queries, 1885, Aug. 1, pp. 91—2, and ibid., p. 92, by R. H. H., and by R. H. BUSK. — Ibid., Oct. 9, by F. A. MARSHALL, by J. Wickham LEGG, and by T. C. — Ibid. 1886, March 20, p. 226, by Edmund WATERTON. — Ibid., Apr. 3, p. 277, by ST. SWITHIN.

SCHAEFFER (C. C.). Hamlet, prince of Denmark. An earthquake of critic d criticisms. Essay (with diagram). Autograph edition. Philadelphia: Charles, other and Co. 1884. fol. pp. 23 and plate. — Key-notes to 'Hamlet'. A short eface to Prof. C. C. Schaeffer's 'Essay an Hamlet', library and trade edition. 35. fol. pp. 2.

The *seven* ages of man. From Shakespeares As You Like It. Illustrated ' Church, St. John Harper, Reed, Gaul, Frost, Smedley, Shirlaw]. Philadelphia: B. Lippincott and Co., 1885.
Reviewed: Shakespeariana. Philadelphia. Vol. II (1885), pp. 99—100.

Shakespeare at Oxford [Henry IV represented by students at the University].
The Saturday Review. London. No. 1542, May 16, 1885. (Vol. 59, pp. 653—4).

Shakspere calender [Twelfth annual issue. — The daily leaves bear a new ection of passages from Shakespeare]. London: Marcus Ward and Co. [1886].

Shakespeare Club of Wheeling, Proceedings of the. With the address deli- :ed Friday evening, April 23d, 1875, by William LEIGHTON JR., President of club. Wheeling: Lewis Baker and Co., 1875.

The *Shakespeare* diary and almanack for 1885, etc. London: W. Kent 1 Co., [1884]. 8⁰. pp. 125.

Shakespeare forget-me-nots. A textbook of Shakespeare quotations. [With preface by E. K. H.]. London: Griffith, Farran and Co., [1885]. 16⁰.

Shakspere jottings. [The Shakspere Quarto facsimiles. — The Shakspere ciety of New York. — Shakespeare-Bibliographie 1883—4, by Albert COHN].
The Academy. London. No. 684 (New issue), June 13, 1885, p. 419.

[*Shakespeare* Memorial Library]. Borough of Birmingham. The twenty- cond and twenty-third annual reports of the Free Libraries committee. On the ars 1883 and 1884. Birmingham: Geo. Jones and Son, 1885. 8⁰. pp. IV, 58.

Shakespeare or Bacon?
The Leeds (Eng.) Mercury. January 10, 1885.

The *Shakespeare* reader. Being extracts from the plays of Shakespeare. C. H. Wykes. New York: Clark and Maynard, 1883.

New *Shakspere* Society. Series I. (*Transactions*). — The New Shakspere ciety's Transactions. 1880—6. [Part III]. Publisht for the Society by Trübner l Co., London, 1886. 8⁰. pp. VIII, 443—664. Appendices: 1 leaf (page 1+). 35+—69+. Monthly abstracts of proceedings: pp. 87*—162*.

Contents:

XXI. BOYLE (Robert) Henry VIII. An investigation into the origin and authorship of the play.

Reviewed: The Athenaeum. No. 2994, March 14, 1885, p. 355: Mr. Boyle's theory as to Henry VIII, by F. G. FLEAY.

BOYLE (Robert). Metrical tables of Henry VIII.

XXII. GREENSTREET (James). Documents relating to the players at the Red Bull, Clerkenwell, and the Cockpit in Drury Lane, in the time of James I.

XXIII. BROOKE (Stopford A.). Richard III.

XXIV. SHARPE (Henry). The prose in Shakspere's plays, the rule for its use, and the assistance that it gives in understanding the plays.

——— Tables[1] showing whether each person speaks in prose or in metre in each scene in Much Ado about Nothing, and in Hamlet.

XXV. MOULTON (R. G.). On character-development in Shakspere, as illustrated by Macbeth and Henry V.

XXVI. BOYLE (Robert). Beaumont, Fletcher, and Massinger.

XXVII. SULLIVAN (Edward). Hamlet's age.

General index to parts I, II, III.

Appendices.

V, VI, VII. Program of the Society's second, third, and fourth musical entertainments, May 9, 1884; May 8, 1885; May 14, 1886. — Words of the songs, catches, ballads, etc., sung on May 14, 1886.

Monthly abstracts of proceedings from the ninety-sixth meeting, March 14, 1884, to the hundred and seventeenth meeting, June 11, 1886.

TYLER (T.). On Shakspere's Sonnets.

FLÜGEL (Ewald). Early references to Shakspere in Germany, by Burckhard Mencke (1674—1732).

STONE (W. G.). On certain difficulties in the text of As You Like It.

LEIGH-NOEL (Miss). Shakspere's 'garden of girls'.

Discussion on R. Boyle's paper on Henry VIII, including a letter from Robert BROWNING.

LATHAM (Miss Grace). The dramatic meaning of the construction of Shakspere's verse, with especial reference to the use of the run-on line, and of the extra syllable.

MARSHALL (F. A.). On an anonymous play in the Egerton MS. 1994, on Richard II, of which Mr. Halliwell-Phillipps printed eleven copies in 1870.

CARR (Frank). Merchant of Venice, Act V, sc. 1, l. 63: 'Such harmony is in immortal soul'.

FINCH (G. B.). The play of Hamlet from a theosophic point of view.

MOULTON (R. G.). Notes on Shakspere's prose (with reference to paper No. XXIV).

Scraps — [*see* the remark in Jahrbuch, XX, p. 373].

New *Shakspere* Society. Series II. (*Plays*).

No. 15. The Two Noble Kinsmen. By William Shakspere and John Fletcher. Edited from the Quarto of 1634, by Harold Littledale. Part II: General introduction and list of words. Publisht for the New Shakspere Society by N. Trübner and Co., London, 1885. 8⁰. pp. 200.

New *Shakspere* Society. Series IV. (*Allusion-books*).

No. 3. Some 300 fresh allusions to Shakspere from 1594 to 1694 A. D. Gatherd by members of the New Shakspere Society, as a supplement to 'Shakespeare's Centurie of Prayse', ed. 2, 1879, and edited by F. J. Furnivall. Publisht for the Society by N. Trübner and Co., London, 1886, 8⁰. pp. XLIV, 372.

New *Shakspere* Society. Fourth annual musical entertainment. A selection of songs, catches, and ballads mentiond by Shakspere . . . to be sung at the Society's 116th meeting on Friday, May 14, 1886 . . . under the direction of Mr. James GREENHILL. Printed for the Society by R. Clay and Sons, Bungay, Suffolk. 8⁰. pp. 13.

The Clifton *Shakspere* Society. Eleventh and twelfth sessions, 1885—86, and 1886—87. [Propositions for subjects to be lectured or discussed on at the meetings, from October, 1885 to May, 1886, and from October, 1886, to May, 1887]. 6 pages 16⁰. each.

For abstracts of papers and discussions at the Society's meetings, *see* The Academy, No. 704, Oct. 31, 1885; No. 713, Jan. 2, No. 718, Feb. 6, No. 729, Apr. 24, No. 760, Nov. 27, 1886; and Shakespeariana.| Philadelphia. Vol. II, III. — Jahrbuch, XXII, pp. 273—6.

New York *Shakespeare* Society. — For its publications, No. 1—6, *see* (No. 1). ERNSEY (R. S.). — (No. 2). MORGAN (Appleton). — (No. 3). FREY (Albert R.). (No. 4). MORGAN (Appleton). — (No. 5). VINING (Edward P.). — (No. 6). TLER (James Davie).

New York *Shakespeare* Society. Accounts of its meetings will be found in: ıkespeariana. Philadelphia. Vol. II (1885) and Vol. III (1886), and in The erary World. Boston. Vol. XVI (1885), and Vol. XVII (1886).

The *Shakespeare* year. [A summary of Shakespearean publications, 1885—6].
The Birmingham Daily Post. Friday, April 23, 1886.

Shakespearian crotchet mongers.
Book Lore. London. Novemb., 1886.

Shakespearian guessing.
The Times. Philadelphia. Oct. 2, 1886.

Shakespearian localities in London.
The Literary World. Boston. Vol. XVII (1886), pp. 86—7.

A *Shakespearian* scholar.
The Atlantic Monthly. Boston. March, 1886.

Shakespeariana. Vol. II. Philadelphia: Leonard Scott Publishing Co., 1885. Title, pp. VII, 600.

Published in monthly parts, January to December, 1885.

Contents.

January, 1885.

LYTTON (The Earl of). Miss Anderson's Juliet [at the Lyceum Theatre, London].

HOOPER (Henry). Shakespeare and Bacon — Reason and imagination.

NORRIS (J. Parker). The editors of Shakespeare. I. John Heminge and Henry Condell.

TENNYSON (Alfred, Lord). Stanza [*Reprinted from* the Shaksperian Show-book].

Contributors' table: ROTHROCK (J. T.). Plants in Shakespeare [from his Michaux lecture on 'Plants in literature']. — Thomas D. King [author of 'Bacon *versus* Shakespeare', etc.]. — FLEAY (F. G.). Note on Shakespeare's will. — GRIFFITHS (L. L.). Reading table. No. 5: The Two Gentlemen of Verona.

Notes and queries, conducted by J. Parker NORRIS: INGLEBY (C. M.). As You Like It, Act II, sc. 7: 'Doth very foolishly, *although* he smart'. — KINNEAR (B. G.). *Bear me hard*: Julius Caesar Act I, sc. 2, l. 317. — BOODLE (R. W.). 1 K. Henry IV, Act II, sc. 4: *'Anon, anon, sir'*. — BOODLE (R. W.). The Winter's Tale, Act II, sc. 1, l. 133: '. . . I'll keep my stables' etc.

The drama: Hamlet at the Princess's. I [*Reprinted from* The Saturday Review].

Shakespearian Societies: Clifton Shakspere Soc. — Lebanon Shakespeare Club. — The Concord Shakespeare Club. — Montreal Shakespeare Club. — The Baconian Soc. of London.

Reviews: W. Black's Judith Shakespeare, by Appleton MORGAN.

February, 1885.

HUNT (T. W.). Shakespearian criticism on the Continent. II [Germany].

LARRISON (R.). Two conjugal scenes in Shakespeare [in Julius Caesar and in 1 K. Henry IV].

NORRIS (J. Parker). The editors of Shakespeare. II. Nicholas Rowe.

LEIGHTON JR. (Will.). Shakespeare's and Greek tragedy. III.

JONES (Henry A.). The Bible and the Elizabethan poets [*Reprinted from* The Nineteenth Century, London.].

Contributors' table: TURNER (T. J.). Notes on the seamanship of The Tempest. — NORRIS (J. Parker). Quartos and Folios. — GRIFFITHS (L. M.). Reading table. No. 6: A Midsummer Night's Dream.

Notes and queries: SIRRON. The secret history of Macbeth [by P. Buchan. Peterhead, 1828]. — KINNEAR (B. G.) 'Arm-gaunt'. Antony and Cleopatra, Act I, sc. 5, l. 48: 'And *soberly* did mount an *ardent* steed'. — KINNEAR (B. G.). A few words on Hamlet. (Act I, sc. 4, l. 35). — ROLFE (W. J.). The pronunciation of 'receptacle' in Shakespeare. — BOODLE (R. W.). K. Lear, Act IV, sc. 3, l. 19: *'Were like a better way'*.

The drama: Hamlet at the Princess's. II [from The Illustrated London News].

Shakespearian Societies: Clifton Shakspere Soc.

Reviews: K. Henry V, ed. by B. Kellogg; As You Like It, by the same; Bowen's Shakspere reading book; Wykes's Shakespeare reader; The seven ages of man, Lippincott's ed.

Miscellany.

March, 1885.

ADEE (Alvey A.). On 'Brakes of ice' [Measure for Measure, Act II, sc. 1].

GANDERAX (Louis). Two French Macbeths [performed at the Porte St. Martin and the Odeon, Paris. From *La Revue des deux mondes*, translated by Emile PERNET].

FLEAY (F. G.). Annals of plays acted at Cambridge during Shakespeare's lifetime.

NORRIS (J. Parker). Shakespeare's bed.

MORGAN (Appleton). A topical Index Shakespearianae: Being a list of printed matter other than literary or esthetic commentary or criticism, relating to William Shakespeare, printed in the English language to the year 1885.

Contributors' table: The restoration of the church of the Holy Trinity, Stratford-on-Avon.

Notes and queries: HARRIS (E. W.). K. Henry V, Act II, sc. 4, l. 102: 'And bids you, in the *bowels of the Lord*' — with a reply by J. Parker NORRIS. — THOM (Wm. Taylor). As You Like It, Act II, sc. 7, l. 53: 'Doth very *foolishly*'. — BOODLE (R. W.). K. Richard II, Act II, sc. 1 and K. Henry VIII, Act V, sc. 5 [A passage in Peele's 'Arraignement of Paris' that may have suggested the eulogy upon England 'This royal throne of kings' etc. in Richard II, and another passage in the same, elucidating 'the maiden phoenix' in Henry VIII].

The drama: COLEMAN (John). Amateurs in Love's Labour's Lost [acted by amateurs in St. George's Hall, London].

Shakespearian Societies: Clifton Shakspere Soc. — New Shakspere Soc., London.

Reviews: Halliwell-Phillipps' The Stratford records, etc.

April, 1885.

THOM (Wm. Taylor). A tabular study of King Lear. [The number of speeches and of lines made by the various characters, so tabulated as to show the scenes in which they occur, the totals of lines and of speeches for each act and for the whole play].

POTT (Mrs. Henry). Notes on horticulture from Bacon and 'Shakespeare' — Reason and imagination, or 'Thoughts and remembrance fitted'. I. [*See* The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), p. 244].

NORRIS (J. Parker). The editors of Shakespeare. III. Alexander Pope.

MORGAN (Appleton). A topical Index Shakespearianae, etc. — *continued.*

Shakespearian Societies: Clifton Shakspere Soc. — New Shakspere Soc., London.

GRIFFITHS (L. M.). Reading table. No. 7: 2 K. Henry VI.

Notes and queries: FURNESS (H. H.). Othello, Act II, sc. 1, l. 216: 'As, they say, base men' etc. [a quotation — can it be traced?]. — SEYMOUR (Grant). The knocking at the gate in Macbeth. — NORRIS (J. Parker). Two amusing errors in Mrs. Cowden Clarke's Concordance.

The drama: WINGFIELD (Lewis). Costume in Romeo and Juliet and At You Like It.

Reviews: The works of Christopher Marlowe, ed. by A. H. Bullen.

Miscellany.

May, 1885.

DOWDEN (Edward). Shakespeare's portraiture of women. [*Reprinted from* The Contemporary Review. London. April, 1885].

ROCKWELL (A. F.). Table showing the number of speeches in each play and act of Shakespeare.

DOW (John G.). Shakespeare's fugues.

ZUPITZA (Julius). Scholars, schools and schooling [in Shakespeare]. Rewritten and adapted by Isidore SCHWAB. II. [*See* Jahrbuch, XVIII, p. 326].

POTT (Mrs. Henry). Notes on horticulture from Bacon and 'Shakespeare', etc. II.

MORGAN (Appleton). A topical Index Shakespearianae, etc. — *continued.*

Contributors' table: Richard Grant White. — NICHOLSON (Brinsley). The first version of 'Every man in his humour'. — ROLFE (W. J.). Mr. Fleay on Shakespeare's will.

Notes and queries: KINNEAR (B. G.). The Winter's Tale, Act II, sc. 1, l. 133: 'If it prove — She's otherwise', etc. — and a reply by R. W. BOODLE.

Reviews: Norris's The portraits of Shakespeare.

Miscellany.

June, 1885.

WILDE (Oskar). Shakespeare and stage costume [*Reprinted from* The Nineteenth Century. London. May, 1885].

MCMAHAN (Anna B.). Shakespeare and George Eliot.

FLEAY (F. G.). Annals of the career of Christopher Marlowe.

MORGAN (Appleton). A topical Index Shakespearianae, etc. — *continued.*

Notes and queries: 'Brakes of ice' [Measure for Measure]. By Silas H. WRIGHT, by B. G. KINNEAR, and by J. G. HERZ, in reply to Mr. ADEE's paper in 'Shakespeariana' for March. — DAVIS. Hamlet, Act III, sc. 2, l. 292: 'A very, very — *pajock!*' [communicated by Appleton MORGAN]. — LITTLEDALE (H.). As You Like It, Act II, sc. 7, l. 53 [a reply to Ingleby's paper in 'Shakespeariana' for January].

Shakespearian Societies: Clifton Shakspere Soc. — New Shakspere Soc., London. — New York Shakespeare Soc.

Reviews: Some recent pamphlets.

Miscellany.

July, 1885.

BOODLE (R. W.). The theory of the classical and Shakespearian dramas.

PORTER (Charlotte). An American criticism of the French Macbeth.

FLEAY (F. G.). Annals of the career of Thomas Dekker.

NORRIS (J. Parker). The editors of Shakespeare. IV. Lewis Theobald.

Contributors' table: Costume at the Shakespeare show. I: by Alfred DARBYSHIRE. II: by M. H. C. G. — J. J. J. Anniversary week at Stratford-upon-Avon.

Notes and queries: ROLFE (W. J.). Errors in Mrs. Cowden Clarke's concordance. — KINNEAR (B. G.). King John, Act II, sc. 1: 'As great Alcides' *shows* upon an ass'. — E. A. D. Hamlet, Act V, sc. 2: 'O, yet defend me, friends: I am but hurt', etc.

The drama: The dramatic season. — Annual review.

Shakespearian Societies: The Baconian Soc. (London).

Miscellany.

August, 1885.

THOM (William Taylor). Four of the puzzle words in Hamlet [*Every word* (Act IV, sc. 5). — *Chief in that* (Act I, sc. 3). — *Saint Patrick* (Act 1, sc. 5). — *Pajock* (Act III, sc. 2).

STUART-GLENNIE (J. S.). Shakespeare and the Stratford-on-Avon Common Fields, 1613—1616. [*Reprinted from*: The Contemporary Review. London. June, 1885].

NORRIS (J. Parker). The editors of Shakespeare. V. Sir Thomas Hanmer.

MORGAN (Appleton). A topical Index Shakespearianae, etc. — *continued.*

Contributors' table: J. J. J. Stratford letter. — Shakespeare's journey to London.

Notes and queries: KINNEAR (B. G.). 'Tickle o' the sere' [Hamlet, Act II, sc. 2, l. 336). — KINNEAR (B. G.). Love's Labour's Lost, Act V, sc. 2: 'But that it bear this trial and last *true*'. — NORRIS (J. Parker). George II on Shakespeare. — KINNEAR (B. G.). Much Ado, Act IV, sc. 1: 'Chid I for that a frugal nature's *frame*'.

Shakespearian Societies: Montreal Shakespeare Club. — Quincy, Ill. Shakespeare Class.

Reviews: Lee's History of Stratford-on-Avon, by J. Parker NORRIS.

Miscellany.

September, 1885.

LAVELEYE (Emile de). Pessimism on the stage. Hamlet.

HUNT (T. W.). Shakespeare's service to the writer.

POLLOCK (Walter Herries). Garrick's acting as seen in his own time. [*Reprinted from* Longman's Magazine. London. August, 1885].

R. More 'New views'. [Bearing upon the theory of the 'Sonnets' being a record of Shakespeare's mental life, *see infra, s. v. 'Sonnets'*].

Notes and queries: BUTLER (James D.). Shakespeare and Plato. [A reply to Mr. Furness's query in the number for April]. — ADEE (Alvey A.). An attempt to pass the car-eires. [Merry Wives, Act I, sc. 1: '. . . and so, conclusions pass'd the *carriers*']. — POINTER (J. W.). The first American portrait of Shakespeare.

Reviews: Walter Rogers Furness's Composite portraits of Shakespeare. By J. Parker NORRIS.

Miscellany.

October, 1885.

BURNAND (F. C.). Councils and comedians.

BLIND (Karl). Hamlet and Montaigne. [*See* Jahrbuch, XX, p. 384].

FLEAY (F. G.). Annals of the career of John Day.

L. (J. V.). Shakespeare Societies of America: their methods and work.

MORGAN (Appleton). A topical Index Shakespearianae, etc. — *continued.*

Notes and queries: MORGAN (Appleton). 'Single bond'. Merchant of Venice, Act I, sc. 3. — TIMMINS (Sam.). How Shakespeare's skull was stolen. — NORRIS (J. Parker). Additional errors in Mrs. Cowden Clarke's concordance. — KINNEAR (B. Gott). 'Brakes of ice' (*See supra,* June). — BOODLE (R. W.). Hamlet, Act I, sc. 1, l. 19: 'A piece of him'. — B. (J. G.). 'Looks' or 'books' in Sonnet XXIII.

The drama: The season. — Robson and Crane's revival of The Comedy of Errors. — Thomas W. Keene.

Miscellany.

November, 1885.

The predecessors of Shakespeare [John Addington's Predecessors in the English drama, 1884]. — *Reprinted from* The Quarterly Review. London. October, 1885.

SCOTT (F. G.). Shakespeare [a poem].

DEDRICKSON (Charles). Shakespeare's spirits.

Notes and queries: KINNEAR (B. Gott). Fenton's Golden epistles [the source of the passage in Othello II, 1: 'Base men being in love have then a nobility in their nature' — *see* Mr. Furness's query in the number for April]. — NORRIS (J. Parker). The 1593 edition of Venus and Adonis.

The drama: The month. — Margaret Mather. — Mary Anderson. — The New York Herald and Miss Mather. — Daniel E. Bandmann. — Miss Adelaide Moore. — Dramatic chronicle, October.

December, 1885.

The predecessors of Shakespeare. II. (Conclusion).

NORRIS (J. Parker). The editors of Shakespeare. VI. William Warburton.

Notes and Queries; NICHOLSON (Br.). On three passages in 2 K. Henry IV, Act III, sc. 2. — KINNEAR (B. Gott). K. Henry V, Act I, sc. 2, l. 180.

The drama: Summary of events in October. — The month. — John McCullough. — Salvini ad Coriolanus. — Miss Anderson in Romeo and Juliet. — The season in Philadelphia. — Macbeth in San Francisco. — Dramatic chronicle, November.

Reviews: Andrew Deakin's Sketches in Shakespeare villages, by J. Parker NORRIS.

Miscellany.

Shakespeariana. Vol. III. Philadelphia: Leonard Scott Publishing Co., 1886. 8º. Title, pp. VIII, 592.

Published in monthly parts, January to December, 1886.

Contents.

January, 1886.

The story of a great biography [Mr. J. O. Halliwell-Pillipps's Outlines of a life of Shakespeare, five editions].

HARRIS (Augustus). The Drury Lane Theatre.

LEE (Sidney L.). As You Like It and Stratford-on-Avon. [*Reprinted from* The Academy. London. Sept. 5, 1885].

NORRIS (J. Parker). The editors of Shakespeare. VII. Dr. Samuel Johnson.

FLEAY (F. G.). Annals of the careers of W. Houghton, Wadeson and Pett.

Notes and queries: ROLFE (W. J.). 'Law' in the Merchant of Venice [a reply to Mr. Appleton Morgan — *see* the number for October, 1887). — NICHOLSON (Brinsley). On three passages in 2 Henry IV, Act III, sc. 1.

The drama: Summary of events in November. — The season in Chicago. — The season in Boston. — The scenery in Miss Mather's Romeo and Juliet. — A new Juliet. — A new musical prologue in Othello. — John McCullough's monument. — Dramatic chronicle. November (concluded), December.

Miscellany.

February, 1886.

SWINBURNE (Algernon Charles). Thomas Middleton. [*Reprinted from* The Nineteenth Century. London. January, 1886].

WEDGWOOD (Julia). Aeschylus and Hamlet. The Eumenides and Hamlet. [*Reprinted from* The Contemporary Review. London. January, 1886].

NORRIS (J. Parker). The editors of Shakespeare. VIII. Edward Capell.

Henry Norman Hudson [died January 17th].

LEIGHTON (William). Macbeth [a poem].

Notes and queries: KINNEAR (B. G.). Hamlet, Act I, sc. 1: 'Of *unimproved* mettle hot and full'.

The drama: The month. — The Taming &c. by the American Opera Company. — The season in Philadelphia. — McKee Rankin's revival of A Midsummer Night's Dream. — The illness of T. W. Keene. — John Coleman on Wilson Barrett. — Dramatic chronicle, January.

Reviews: Mrs. Pott's 32 reasons.

Miscellany.

March, 1886.

GRIFFITHS (A.). The pictures at the Garrick Club.

WYMAN (W. H.). Recent Shakespeare-Bacon literature. I.

Notes and queries: An ENQUIRER. Hamlet, Act III, sc. 2, l. 417: ,To give them *seals* never, my soul, consent'. — KINNEAR (B. G.). Hamlet, Act IV, sc. 5: ,And as the world were now but to begin', etc.

The drama: Mary Anderson and Modjeska. — Edwin Booth's season. — The Booth-Salvini season. — Modjeska in The Two Gentlemen, &c. — Adelaide Moore in As You Like It. — John McCullough's monument. — Foreign notes. — Gossip.

Reviews: R. G. White's Studies in Shakespeare. — Caroline Healey Dall's What we really know about Shakespeare.

Literary notes.

April, 1886.

COWDEN-CLARKE (Mary). Shakespeare's self as revealed in his writings.

NORRIS (J. Parker). The editors of Shakespeare. IX. Charles Jennens.

The stage in China.

WYMAN (W. H.). Recent Shakespeare-Bacon literature. II.

BUTLER (J. G.). Shakespeare as a Greek lexicographer.

FLEAY (F. G.). Annals of the career of Henry Porter.

Notes and queries: HARMAN (Horace P.). Errors in Mrs. Dall's new book. — Mrs. DALL's reply. — SPRAGUE (Homer B.). 'Comma'. Hamlet, Act V, sc. 2, l. 42: 'And stand a *comma* 'tween their amities'. — BOODLE (R. W.). Hamlet, Act III, sc. 1: 'To be or not to be' [a parallel in Thomas Otway's *Orphan*, Act V, sc. 2]. — B. (J. G.). Sonnet LVIII.

The drama: The critics and the French Hamlet. — Renan's *1802*. — Dramatic notes. — Gossip.

Reviews: C. M. Ingleby's Shakespeare and the Enclosures of the Common Fields of Welcombe (The diary of Thomas Greene).

Literary notes.

May, 1886.

Modern poetry. — *Reprinted from* The Quarterly Review, London.

YATES (Edmund). Bygone shows.

Notes and queries: KINNEAR (B. Gott). 1 Henry VI, Act IV, sc. 7, l. 3: 'Triumphant death, smear'd with captivity'. *Reprinted with additions from* The Athenaeum, June 6, 1885. [*See supra s. v.* LEO (F. A.).] — BUTLER (James D.). Platonic allusions to Shakespeare.

The drama: Booth and Salvini. — The Merry Wives of Windsor (an operetta).

Reviews: H. H. Furness's edition of Othello, by J. Parker NORRIS.

June, 1886.

WALLACE (Percy M.). Mr. Donnelly's Shakespeare cipher. — *Reprinted from* The Nineteenth Century. London. May, 1886.

DOWDEN (Edward). The interpretation of literature.

RUSSELL (Tom). Massinger and the Bankside.

Notes and queries: BEVERIDGE (A. M.). Drayton a debtor to Richard II. — FREY (Albert R.). The secret history of Macbeth.

The drama: A French Midsummer Night's Dream. — Modjeska's season. — Greek drama in London. — Shakespeare and M. Meurice.

Reviews: Matthews and Hutton's Garrick and his contemporaries, by Charlotte PORTER.

July, 1886.

ARCHER (William). A plea for the playwright. — *Reprinted from* The Fortnightly Review.

WYMAN (W. H.). Recent Shakespeare-Bacon literature. (*Conclusion*).

NORRIS (J. Parker). The editors of Shakespeare. X. George Steevens.

Notes and queries: K. Richard II, Act VI, sc. 1: '. . . like a deep well — That owes two buckets' [a similar figure in Marston's 'Malcontent' (1604)]. — B. (J. J.). Measure for Measure, Act IV, sc. 1: 'Take, o, take those lips away'. [Suggested to Shakespeare by a passage in Marlowe's 'Hero and Leander']. — FREY (Albert R.). K. Lear, Act IV, sc. 3: 'Sunshine and rain', etc. — KINNEAR (B. G.). Hamlet, Act I, sc. 4: 'The King doth wake', etc.

The drama: The Meiningen Company. — The Munic performances. — M. Meurice's Midsummer Night's Dream. — Stage notes.

Literary notes.

Miscellany: Mr. Donnelly's discovery of the Shakespeare cipher.

August, 1886.

CORSON (Hiram). Hamlet. [Hamlet's sanity or insanity].

INGLEBY (C. M.). The Diary of Thomas Greene.

CAVAZZA (Mrs. E.). The Winter's Tale and La Farsa.

Notes and queries: FREY (Albert R.). Jonsoniana.

The drama: CAMERON (M. Lovett). Parisian plays.

Shakespeare societies: Avon Club, Topeka, Kas. — Shakespeare Soc. of New York. — Shakspere Club of West Philadelphia. — Montreal Shakespeare Club. — New Shakspere Soc., London.

*

Reviews: William D. O'Connor's Hamlet's note-book.
Literary notes.
Miscellany.

September, 1886.

MARBLE (Charles C.). Some readers of Shakespeare.
HUNT (T. W.). Primary poetic forms.
TRUMBULL (Jonathan). The Jaques of the modern stage.
NORRIS (J. Parker). The editors of Shakespeare. XI. Joseph Rann. XII. Edmond Malone.
Notes and queries: BROWN (J. F.). Queries about Hamlet.
The drama: The Saxe-Meiningen company. — Mr. Wilson Barrett. — The coming season. — The open-air revivals in England. — How The Comedy of Errors has grown.
Reviews: Papers of the New York Shakespeare Society.
Literary notes.
Miscellany.

October, 1886.

FURNESS (Horace Howard). Dr. C. M. Ingleby — died 26th Sept.
WELD (Theodore D.). Shakespeare in the class-room.
BARTHOLOMEW (Amanda Lowman). Queen Gertrude.
A school of Shakespeare. Preliminary explanations and suggestions.
The drama: SARGENT (Franklin H.). A school for actors.
Literary notes.
Miscellany: Shakespeare's church. — A keeper of relics needed. — Scientists at Shakespearian shrines. — An unpublished letter of Shakespeare's patron. — Auction sales. — Shakespeare and the Bible.
Selected reprints. A series of Shakespeare illustrations forming supplements to Shakespeariana. Part I. — Prolegomena to the Folio of 1623.

November, 1886.

CAVAZZA (E.). The sisters of Portia.
TRUMBULL (Jonathan). Shylock.
NORRIS (J. Parker). The editors of Shakespeare. XIII. Ambrose Eccles. XIV. Isaac Reed.
A school of Shakespeare: THOM (Wm. Taylor). Outline of a scheme for a course of Shakespeare study: The Merchant of Venice. — P. (C.). Antonio, the merchant.
Shakespeare societies: The Montreal Shakespeare Club. — A San Francisco Shakespeare class.
The drama: Mr. Lawrence Barrett's Shylock. — Hamlet on the French stage.
Literary notes.
Miscellany: Restoration of the Hart tablet.
Selected reprints: Part II. — Prolegomena to the Folio of 1623. [*Concluded*].

December, 1886.

TIMMINS (S.). In Memoriam C. M. Ingleby. 1823—1886.
ENGLISH (James W.). Why A Midsummer Night's Dream was written. A conjecture.
COURCY-LAFFAN (Mrs. R. S. de). Stratford-on-Avon churchyard in autumn. [A poem].
A school of Shakespeare: THOM (W. T.). Shylock. — M. (B. P.). Shakespeare prize examination on The Merchant of Venice. — P. (C.). Hints for study.
Correspondence: CAMERON (A.). The Merchant of Venice, Act III, sc. 2, l. 8: 'And yet a maiden hath no tongue but thought'.
Shakespeare societies: The Clifton Shakspere Soc. — The Montreal Shakespeare Club. — An Indiana Shakespeare class.
Literary notes.
Miscellany: Wilson Barrett on Hamlet's age. *Reprinted from* The Birmingham Mail. — The manager of the Drury Lane on Shakespeare's plays. — The work of the Memorial Library. — Lodovyk Grevill. *Reprinted from* Shakespeariana and Warwickshire Notes in The Stratford-on-Avon Herald. — A tradition bearing on Macbeth. *Reprinted from* The Midland Counties Herald, Birmingham.
Selected notes on preceding parts I and II, of the selected reprints.

Shakspereana [R. G. Moulton's paper on Macbeth and Henry v. — The Donnelly cypher. — Mr. Forrest's illustrated Shakspere, etc.].
The Bookmart. Pittsburg, Pa. No. 34, March, 1886. Vol. III, pp. 292—3.

Shakespeare's wedding-day.
The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), p. 410.

Shakespeare's predecessor [Thomas Greene].
The Bookmart. Pittsburg, Pa. No. 34, March 1886. Vol. III, pp. 286—7.

SHEYONPI. The name 'Shylock'.

The Religio-Philosophical Journal. Chicago. August 1, 1885.

SIDDONS (J. H.). The Shakespearian referee. Washington: Lowdermilk .d Co., 1886. 8⁰. pp. 250.

'A cyclopaedia of 4,200 words, obsolete and modern, occurring in the plays, with explanations, commentaries, annotations, etymologies, etc., together with translations of Latin, French, Italian and Spanish words used in the plays, etc. But its inaccuraries must gainsay the value of its claim as *Referee*'. (Shakespeariana, III, p. 423).
Reviewed: The Literary World. Boston. Vol. XVII (1886), p. 270.

SIDNEY (H.). Scenes from Shakespeare for the young. Illustrated by H. Iney. Edited by C. ALIAS. Preface by E. L. BLANCHARD. London: A. Hays, 85. Obl. fol. pp. XVI.

SIMS (Richard). Shakspeare documents. [1. The original final concord (and unterpart) dated Westm. Mich. Term anno 44 Eliz. (1602) made between Wilm Shakespeare, gent., and *Hercules* Underhill, gent., for the sale of a messuage, o granaries, and two orchards, with appurtenances, in Stratford-upon-Avon, mpleting the purchase of New Place, anno 1597, from *William* Underhill, of ratford. — 2. The original exemplification, dated Westm., 29th Nov. anno 23 arles I (1647), of a recovery by William Hathway and Thomas Hathway, ainst Richard Lane, gent., and William Smyth, gent., of a messuage with appurtenances in the parish of St. Anne, Blackfriars. This was probably 'the vellinghouse within the precincts of the late Black Fryers' the mortgage-deed which, with Shakespeare's signature, is in the possession of the British Mum. — Both documents have been discovered by Mr. Sims among the MS. lections of Mr. J. E. Severne, of Wallop].

The Athenaeum. London. No. 3042. Feb. 13, 1886, p. 241.

SIMS (Richard). Shakspeare documents. [Various leases, a deed of sale d a conveyance, all connected with New Place, Stratford-upon-Avon, dated 24 n. VIII; 9 Eliz.; 27 Ch. II; 13 Will. III; 1 Anne (2); 5 Anne].

The Athenaeum. London. No. 3047, Mar. 20, 1886, p. 401.

SMITH (William Henry). Bacon and Shakespeare. William Shakespeare: s position as regards the plays. London: Skeffington and Son, 1884. 8⁰. 35, IX.

See: Jahrbuch, XX, p. 378.

[*Sonnets*]. New views of Shakespeare's Sonnets: The 'other poet' identi-l. II. Resemblances. — III. Identities.

Blackwood's Magazine. Edinburgh No. 836, June, 1885. No. 845, March, 1886. — *See:* Jahrbuch, XX, p. 380.

SPINK (Will.). Shakespeare as a dramatic model.

The National Review. London. November, 1885.

STONE (W. G.). Dunois and the Bastard (K. John, Act I, sc. 1.).

Notes and Queries, 1886, Feb. 20, pp. 143—4.

STONEX JUN. (Robert). Shakespeare's Bible. [Shakespeare's autograph, urring twice in a copy of an edition of 1611].

Notes and Queries, 1885, Jan. 17, pp. 57—58. — Ibid., May 2, p. 356, by Charles E. B. BOWLES. (*See* Jahrbuch, XX, p. 362, s. v. DOBELL (Bertram).

[*Stratford-on-Avon*]. A summer day at Stratford-on-Avon.

The Temple Bar Magazine. London. May, 1885.

[*Stratford-on-Avon*]. Unveiling of the Shakespeare Memorial window. — kespeare Club dinner. — Shakespeare's birthplace, Museum, and New Place.

Stratford-upon-Avon Herald. No. 1295, Friday, May 8, 1885.

[*Stratford-on-Avon*]. The preservation and repair of the Holy Trinity rch, Stratford-on-Avon. No place or date [1885]. 4⁰. pp. 12 and 2 plates.

[*Stratford-on-Avon.* — The restoration of the church, the Shakespeare relics, etc.].

For papers on this subject *see*: The Daily Telegraph of Aug. 3, 1886, a letter from G. ARBUTHNOT, vicar of Stratford; The Times of Aug. 3, 1886, a letter from Sam. TIMMINS; The Athenaeum of Aug. 7; Shakespeariana, vol. III, pp. 429—433, and 475—481, letters from W. G COLBOURNE, G. ARBUTHNOT, Sam. TIMMINS, J. O. HALLIWELL-PHILLIPPS, reprinted from various newspapers, August and September, 1886.

STUART-GLENNIE (J. S.). Shakespeare and the Stratford Common Fields, 1613—1616.

The Contemporary Review. London. June, 1885. — *Reprinted in* Shakespeariana. Philadelphia. Vol. II (1885), pp. 368-377.

[A new *study* of Shakespeare, etc. (By B. C. F. WIGSTON)]. *See* Jahrbuch, XX, p. 379.

Reviewed: Englische Studien. Heilbronn. Band IX (1886), pp. 312—314, by Ludwig PROESCHOLDT. — Literarisches Centralblatt. Leipzig, 1886, No. 24, Juni 5.

SWINBURNE (Algernon Charles). Thomas Middleton.

The Nineteenth Century. London. January, 1886. — *Reprinted in* Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), p. 49—64.

SWINBURNE (Algernon Charles). John Webster.

The Nineteenth Century. London. June, 1886.

SWINBURNE (Algernon Charles). Caliban on Ariel [a poem].

The Academy. London. No. 687 (New issue), July 5, 1885, p. 9.

SWINBURNE (Algernon Charles). The sonnets of Shakespeare.

Miscellanies. By Algernon Charles Swinburne. London: Chatto and Windus, 1886. 8°.

SWING (David). The merit of Lord Bacon.

The Current. Chicago. April 25, 1885.

SYMONDS (John Addington). Ben Jonson. London: Longmans and Co., 1886. 8°. pp. 202.

English Worthies. Edited by Andrew Lang.

TEDDER (H. R.). A select bibliography of Shakespeare.

See supra, p. 290, s. v. BAYNES (T. Spencer).

THEOBALD (R. M.). Bacon's 'Promus' and Shakespeare. A letter to the editor of The Nonconformist and Independent. London. [Dated Blackheath, Jan. 29, 1883].

THOMPSON (Peter G.). A dream of Shakespeare. Cincinnati, 1884. 8°.

TIMMINS (J. F.). The poet-priest. Shakespearian sermons compiled for the use of students and public readers. [Second edition, enlarged]. London: James Blackwood and Co., [1886]. 8°. min. pp. 76.

'In the following little work a fresh endeavour is made to illustrate the biblical tone of the writings of our national bard. The words of each discourse are entirely Shakespearian', etc. — (Preface).

Contents.

Shakespearian sermons to men of business, to young men, and to women.

Extracts from the Shakespearian sermons with parallel passages from the Bible.

Shakespearian sermons to the clergy, and to journalists.

TIMMINS (Sam.). Birmingham Reference Library lectures. No. 4. Books on Shakespeare. London: Simpkin, Marshall and Co. [1885]. 8°. pp. 19 and IV.

A summary of the lecture, headed 'The Birmingham Shakespeare Library' appeared in The Birmingham Daily Post, Thursday, Feb. 19, 1885.

TOMLINSON (Walter). A walk to Shottery.

The Manchester Quarterly. Manchester. January, 1886.

TOMPKINS (F.). Adaptation of Shakespeare's poem Venus and Adonis. No place or date.

Truesdell (J. A.). Bacon or Shakespeare? Mr. Ignatius Donnelly's wide ʒenious theory.

The Post. Washington. April 12, 1885.

Tyler (Thomas). Shakespeare and Lord Pembroke.

The Academy. London. Nr. 686 (New issue), June 28, 1885.

Tyler (Thomas). An unpublished letter of Shakespeare's patron, the earl Pembroke.

The Athenaeum. London. No. 3072, Sept. 11, 1886, p. 337. — *Reprinted* in Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III, p. 484. — *See* Jahrbuch, XXII, pp. 268—271.

V. (W. J. R.). Shakespeare's Doctor.

Notes and Queries, 1886, May 29, p. 428.

Vaughan (H. Halford). New readings and new renderings of Skakespeare's ıgedies. Vol. III. (Richard III. Henry VIII. — Cymbeline). London: Kegan ıul, French and Co., 1886. 8°. pp. VI, 556.

[*Venice* players in England in Shakespeare's time].

The following passage from the introduction to the catalogue of Venetian manuscripts (bequeathed to the Public Record Office by the late Mr. Rawdon Brown) given in the recently issued Forty-sixth Report of the Deputy Keeper of the Public Records, may prove of interest to Shakspearean students:

"Vol. 65 contains a series of letters written from London in Shakespeare's time. The authors are the Venetian ambassadors Francesco Contarini and Marc' Antonio Correr. In one of the letters, dated 18 Feb., 1610, it is stated that Arabella Stuart complained of 'una certa circonscrittione della sua persona', or parody of herself, that the 'comici publici' had purposed to bring on the stage. By the 'comici publici' may not improbably be meant the King's players, who, by turning Arabella Stuart into ridicule, expected to please their chief patron. Mr. Rawdon Brown adds: 'In Lord Braybrooke's "Audley End" at p. 263, mention is made of "the Venice players" A. D. 1608, and also of Lord Suffolk's players (p. 264), A. D. 1610. I wonder whether either of these two companies had any hand in bringing Lady Arabella Stuart on the stage, and I should also like to know whether the fact of there having been *Venice players* in England in Shakespeare's time has been noted by his commentators when alluding to the Venetian origin of so many of his plays; for we must consider as Venetian, not merely scenes actually laid in Venice, but also all such as relate to the Signory's dependencies whether on the mainland, as at Padua and Verona, or in Cyprus, or in Dalmatia'. — In this volume Mr. Rawdon Brown has inserted much valuable information on historical points out of the letters, and also in relation to Shakespeare's plays".

The Athenaeum. London. No. 3059, June 12, 1886, p. 790.

Verity (A. W.). The influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's rlier style. Being the Harness prize essay for the year 1885. Cambridge ngland]: Macmillan and Bowes, 1886. 8°.

M. *Vigeant* on Hamlet's 'Duel'.

The Saturday Review. London. No. 1619, Novemb. 6, 1886. (Vol. 62, pp. 613—614).

Vining (Edward P.). Time in the play of Hamlet. New York: The N. Y. akespeare Society, (Brentano Bros.). 1886. 8°.

Papers of the New York Shakespeare Society. No. 5.

Walford (E.). An autograph of Shakspeare. [His signature to a fine, isting in 1813 in the Chapter House at Westminster. (A quotation from *The irror*, for August 12, 1843)].

Notes and Queries, 1886, Dec. 4, p. 447.

Wallace (Percy M.). Mr. Donnelly's Shakespeare cipher.

The Nineteenth Century. London. Mai, 1886. — *Reprinted in* Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), pp. 241—253. — *See also* The Literary World. Boston. Vol. XVII (1886), pp. 204—5.

Wallis (Alfred). Shakspearian parallels [in Edward Hoby's *A Curry-mbe for a Coxe-combe*, 1615].

Notes and Queries, 1886, July 10, p. 22.

Ward (C. A.). The Tempest, Act I, sc. 2: 'The wild waves *whist*'.

Notes and Queries, 1885, Aug. 8, p. 104.

Warwickshire notes and Shakespeariana.

A special column in The Stratford-on-Avon Herald, from Oct. 1, 1886.

WEDGWOOD (Julia). Aeschylus and Shakespeare.

The Contemporary Review. London. January, 1886. — *Reprinted in* Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), p. 65—74.

WEEKS (W.). Shakspearian characters delineated. London: Murby, 1885.

WHITE (Richard Grant). Studies in Shakespeare. Boston and New York: Houghton, Mifflin and Co., 1885. 8⁰. pp. 383.

Chiefly made up of articles contributed by him to the 'Atlantic Monthly'.

Reviewed: The Literary World. Boston. Vol. XVI (1885), p. 391. — The Saturday Review. London. No. 1576, Jan. 9, 1886. (Vol. 61, p. 54). — Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III (1886), pp. 139—140.

WHITNEY (Ernest). Shakespeare's Julius Caesar.

The New Englander. October, 1886. — *See* Shakespeariana. Philadelphia. Vol. III, pp. 534—5.

Who wrote Shakespeare?

The Cambridge (England) Meteor. June 8, 1882.

Who wrote Shakespeare? By Multum in Parvo.

The Tribune. Denver, Col. June 2, 1885.

According to this writer the author of the plays was — Robert Burton!

WILDE (Oscar). Shakespeare and stage costume.

The Nineteenth Century. London. May, 1885. — *Reprinted in* Shakespeariana. Philadelphia. Vol. II (1885). pp. 265—283.

WILLIAMS (S. Fletcher). The times and associates of Shakespeare. London: Simpkin, Marshall and Co., 1886. 8⁰.

W[ILSON] (W. V.). Was Shakespeare Shakespeare?

The Republic. Washington. December 10, 1881.

WINTER (William). Shakespeare's England. Boston: Ticknor and Co. — Edinburgh: David Douglas [printed], 1886. 8⁰. pp. 270.

Contents.

The voyage. — The beauty of England. — Great historical places. — Rambles in London. A visit to Windsor. — The palace of Westminster. — Warwick and Kenilworth. — First view of Stratford-on-Avon. — London nooks and corners. — Relics of Lord Byron. — Westminster Abbey. — The home of Shakespeare. — Up to London. — Old churches of London. — Literary shrines of London. — A haunt of Edmund Kean. — Stoke-Pogis and Thomas Gray. — At the grave of Coleridge. — On Barnet battle-field. — A glimpse at Canterbury. — The shrines of Warwickshire. — A borrower of the night.

WOODFORDE (F. C.). An etymological index to Shakespeare's play of As You Like It, etc. Market Drayton: Bennion and Horne, 1884. 12⁰. pp. 24.

WOODFORDE (F. C.). An etymological index to Shakespeare's play of the Tempest. London: Simpkin, Marshall and Co. [Market Drayton printed] [1885]. 12⁰. pp. 23.

[WRIGHT (W. Aldis). 2 Henry IV, Act III, sc. 2, l. 337: '*invincible*'. *See* Jahrbuch XX, p. 381].

Add: Notes and Queries, 1885, Jan. 3, p. 3, by W. Watkiss LLOYD. — Ibid., Jan. 31, pp. 82—3, by W. Aldis WRIGHT. — Ibid., March 7, p. 183, by A. H.

[WRIGHT (W. Aldis). Cymbeline, Act V, sc. 5: 'We term it *mulier*'.

Notes and Queries, 1886, Juli 31, p. 85.

WYMAN (W. H.). Donnelly's 'cipher'.

The Commercial Gazette. Cincinnati. 1886, June 4.

II. DEUTSCHLAND.

a. TEXTE.

THE WORKS OF WILLIAM SHAKSPERE. Edited with critical notes and introductory notices by W. WAGNER and L. PROESCHOLDT. Vol. VI. VII. Hamburg: Karl Grädener and J. F. Richter, 1886. 8⁰. pp. (VI), 343. — (VI), 409.

Asher's collection of English authors. Vol. 154.

Contents: Vol. VI: King Henry the Sixth, parts 1. 2. 3. — Vol. VII: K. Richard III. — K. Henry VIII. — Troilus and Cressida.

The Works of William Shakespeare. With a preface and introductions Charles Sachs. English and German. — William Shakespeare's sämmtliche ·ke in englisch-deutscher Parallel-Ausgabe. Bevorwortet und eingeleitet von l Sachs. No. XVII — XXXVII. Leipzig: Moritz Schäfer. Philadelphia: ·fer and Korradi [1885—1886].

Inhalt.

XVII. K. Richard III. pp. A—L, u. 99. — XVIII. Cymbeline. pp. A—K, u. 99. — XIX. Coriolanus pp. I—IV, A—F, u. 100. — XX. Antony and Cleopatra. pp. A—H, u. 98. — XXI. Timon of Athen. pp. A—K, u. 68. — XXII. Troilus and Cressida. pp. A—K, u. 94. — XXIII. The Tempest. pp. A—P, 62. — XXIV. The Merchant of Venice. pp. A—P, u. 71. — XXV. The Winter's Tale. pp. A—J, u. 88. — XXVI. Much Ado About Nothing. pp. A—J, u. 75. — XXVII. The Two Gentlemen of Verona. pp. A—E, u. 62. — XXVIII. The Merry Wives of Windsor. pp. A—H, u. 79. — XXIX. The Taming of the Shrew. pp. A—L, u. 74. — XXX. As You Like It. pp. A—I, u. 74. — XXXI. Twelfth Night. pp. A—L, u. 72. — XXXII. All's Well That Ends Well. pp. A—G, u. 81. — XXXIII. The Comedy of Errors. pp. A—H, u. 51. — XXXIV. Love's Labour's Lost. pp. A—H, u. 76. — XXXV. Measure for Measure. pp. A—K, u. 79. — XXXVI. Titus Andronicus. pp. A—K, u. 70. — XXXVII. Pericles. pp. A—H, u. 69.

Recension: No. I. Julius Caesar. Englische Studien. Heilbronn. Band VIII (1885), pp. 482—3, von Max Koch.

[Shakespeare's dramatische Werke, herausg. von Max Koch]. *S.* Jahr-, XX, p. 382.

Recensionen: Neue Evangelische Kirchenzeitung. Berlin. 27. Jahrgang (1885), No. 34. — Englische Studien. Heilbronn. Band IX (1886), pp. 314—318, von Ludwig Pröscholdt.

——— Supplement: Shakespeare, von Max Koch, *s. unten* Shakespeareana, Koch (Max).

William Shakespeare's Werke. Uebersetzt von Schlegel und Tieck. 3. [letzter] Band. Elberfeld: Loll's Nachfolger, [1884]. 8⁰.

Die Stücke erschienen einzeln mit dem Umschlagtitel: Museum. Sammlung litterarischer Meisterwerke. In neuer Rechtschreibung.

Shakespeare's sämmtliche Werke. Eingeleitet und übersetzt von A. W. ·egel, Fr. Bodenstedt. N. Delius, F. A. Gelbcke, O. Gildemeister, G. wegh, P. Heyse, H. Kurz und A. Wilbrandt. Illustrirt von John Gilbert, ·te Auflage. II. — IV. [letzter] Band. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, ·—6. gr. 8⁰. Bd. II: pp. III, 531. — Bd. III: pp. III, 495. — Bd. IV: IV, 479.

[Pseudo-Shakespearian plays, edited by Karl Warnke and Ludwig Proe-·ldt. I. II.]. *S.* Jahrbuch XX, p. 383.

Recension: I: Faire Em. Englische Studien. Heilbronn. VIII. Band (1885), pp. 123—8, von Max Koch. — II: The merrie devil of Edmonton. Ibid., p. 329, von Max Koch. — Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1885, No. 47, Nov. 14, p. 1616. — I u. II: Anglia. Halle. VIII. Band (1885), Anzeiger, pp. 36—45, von H. Fernow.

Pseudo-Shakespearian plays, edited by Karl Warnke and Ludwig Proe-·ldt.

III. King Edward III. (Sep.-Titel:) King Edward III. Revised and dited with introduction and notes by Karl Warnke and Ludwig Proescholdt. Halle: Max Niemeyer, 1886. 8⁰. pp. XXXIV, 92.

Recensionen: Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. No. 312, Mittwoch, 10. Nov. 1886: König Eduard III. Ein pseudo-shakespearisches Drama. — The Saturday Review. London. No. 1630, Jan. 22, 1887. (Vol. 63, p. 129). — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. No. 8, Feb. 19, 1887, von Alex. Schmidt.

William Shakespeare's works. Complete edition. Vol. I. Leipzig: odor Huth [1885]. 8⁰. 2 Bl. u. pp. 168.

Contents: King John. King Richard II.

Shakespeare reprints. I. King Lear. Parallel texts of the first Quarto the first Folio. With collations of the later Quartos and Folios. Edited Wilhelm Viëtor. Marburg: N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1886. min. pp. VI, 247.

Recensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. No. 47, Nov. 20, 1886, von Julius Zupitza. — The Athenaeum. London. No. 3100, March 26, 1887, p. 426.

SHAKESPEARE'S SÄMMTLICHE DRAMATISCHE WERKE. Uebersetzt von August Wilhelm v. SCHLEGEL und Ludwig TIECK. [In neuer Orthographie]. 12 Bände. Berlin: A. Warschauer's Verlag, [1886]. 8⁰. pp. 281; 293; 217; 192; 120; 236; 150; 208; 189; 233; 259; 208.

SAMMLUNG SHAKESPEARE'SCHER STÜCKE. Für Schulen herausgegeben von E. SCHMID. II. A Midsummer Night's Dream. Zweite verbesserte Auflage. Danzig: E. Saunier, 1885. 8⁰. pp. 61.

Shakespeare's CORIOLAN. Für den Schulgebrauch bearbeitet von E. FRITSCHE. Leipzig: Otto Wigand, 1885. 8⁰. 2 Bll. u. pp. 127.

[CYMBELINE]. Imogen. (Cymbelin.) Romantisches Schauspiel in fünf Akten von William Shakespeare, mit freier Benutzung der Hertzberg'schen Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Heinrich BULTHAUPT. Ouverture, Entr'actes und die zur Handlung gehörige Musik von Albert Dietrich. Aufgeführt am Stadttheater zu Leipzig, Bremen, am Großherzogl. Theater zu Oldenburg, angenommen am Stadttheater zu Breslau u. s. w. Oldenburg: Schulzesche Hof-Buchhandlung, [1885]. 8⁰. pp. xv, 1 Bl., u. pp. 92.

Recension: Jahrbuch XXI, pp. 296—7.

HAMLET. Ein Trauerspiel in fünf Akten, von Shakespeare. Leipzig: Bibliographisches Institut [1886]. 16⁰. pp. 124.

Meyer's Volksbücher. No. 9 u. 10.

Shakespeare's JULIUS CAESAR. Erklärt von E. W. SIEVERS. 3., sorgfältig durchgesehene Auflage. Salzwedel: Gustav Klingenstein, 1885. 8⁰. pp. VIII, 131.

JULIUS CAESAR, by William Shakespeare. Mit Einleitung, Anmerkungen, und Wörterbuch, herausgegeben von Hermann ISAAC. Berlin: Friedberg und Mode, 1885. gr. 16⁰. pp. XXVII, 145. Wörterbuch: pp. 24.

English authors for the use of schools. No. 4.

JULIUS CAESAR. Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Nach der Uebersetzung von A. W. VON SCHLEGEL. Halle a. S.: Otto Hendel [1886]. 8⁰. pp. 92.

Umschlag: Bibliothek der Gesamt-Litteratur des In- und Auslandes. No. 8.

JULIUS CAESAR. By William Shakespeare. Mit Anmerkungen von E. FRITSCHE. Hamburg: Otto Meißner, 1885. 8⁰. pp. XII, 108.

Shakespeare's JULIUS CAESAR. In deutsche Sprache übertragen, von Alfred V. D. VELDE. Lahr: Moritz Schauenburg, [1885]. 8⁰. pp. 89.

Volksbibliothek des Lahrer Hinkenden Boten. No. 208—212.

JULIUS CAESAR. By William Shakspere. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch, herausgegeben von Alfred v. D. VELDE. Bielefeld und Leipzig: Velhagen und Klasing, 1886. 12⁰. — Ausgabe A., mit Anmerkungen unter dem Text, pp. 155. — Ausgabe B., mit Anmerkungen in einem Anhange, pp. 119 u. 39. — Wörterbuch pp. 40.

English authors. Lief. 12.

JULIUS CAESAR. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Uebersetzt von Heinrich VIEHOFF. Leipzig: Bibliographisches Institut, [1886]. 16⁰. pp. 79.

Meyer's Volksbücher. No. 79.

MACBETH. Ein Trauerspiel von William Shakespeare. In der Uebersetzung von L. TIECK, herausgegeben und mit Einleitung und Anmerkungen versehen, von Victor LANGHANS. Wien: Carl Graeser, 1885. 8⁰. pp. xx, 76.

Graeser's Schulausgaben classischer Werke. Unter Mitwirkung mehrerer Fachmänner herausgegeben von J. Neubauer. No. XV.

MACBETH. Trauerspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Nach der SCHLEGEL-TIECK'schen Uebersetzung. Halle a. S.: Otto Hendel, [1886]. 8⁰. pp. 84 u. Porträt.

Umschlag: Bibliothek der Gesamt-Litteratur des In- und Auslandes. Nr. 42.

Shakspere's MERCHANT OF VENICE. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch ausgegeben von Emil PENNER. Bielefeld und Leipzig: Velhagen und Klasing, 5. 12⁰. — Ausgabe A., mit Anmerkungen unter dem Text, pp. 174. — Ause B., mit Anmerkungen in einem Anhange. — Wörterbuch, pp. 44.

English authors, Lief. 3.

Recension: Jahrbuch, XXI, pp. 278—280.

[THE MERCHANT OF VENICE]. Der Kaufmann von Venedig. Ein Schauspiel fünf Aufzügen von Shakespeare. Uebersetzt von Karl SIMROCK. Leipzig: liographisches Institut, [1886]. 16⁰. pp. 76.

Meyer's Volksbücher. No. 50.

OTHELLO, der Mohr von Venedig. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von kespeare. Uebersetzt von Wilhelm JORDAN. Leipzig: Bibliographisches Inut, [1886]. 16⁰. pp. 100.

Meyer's Volksbücher. No. 58 u. 59.

The tragedy of KING RICHARD II. By William Shakspere. Mit Anmergen zum Schulgebrauch, herausgegeben von Eduard PAETSCH. Bielefeld und pzig: Velhagen und Klasing, 1886. 12⁰. — Ausgabe A., mit Anmerkungen er dem Text, pp. 173. — Ausgabe B., mit Anmerkungen in einem Anhange, 123 u. 48. — Wörterbuch, pp. 48.

English authors. Lief. 8.

KÖNIG RICHARD III. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. ersetzt von Wilhelm JORDAN. Leipzig: Bibliographisches Institut, [1886]. pp. 111.

Meyer's Volksbücher. No. 125 u. 126.

ROMEO UND JULIE. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. ersetzt von Wilhelm JORDAN. Leipzig: Bibliographisches Institut, [1886]. pp. 88.

Meyer's Volksbücher. No. 40 u. 41.

b. SHAKESPEAREANA.

ASHER (D.). Nochmals die Bacon-Shakespeare Hypothese.

Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig. 1885, No. 3.

BECKENDORFF (E. von). Worte der Liebe. Aus unseren Dichtern Goethe, der, Körner, Lessing, Schiller und Shakespeare gesammelt. Dritte vermehrte el-]Auflage. Leipzig: Richard Bauer, 1886 [1879]. 12⁰. pp. 192.

[BOYLE (Robert). Ueber die Echtheit Heinrichs VIII von Shakespeare]. *S.* rbuch, XX, p. 384.

Recension: Englische Studien. Heilbronn. Band VIII (1885), pp. 380—6, von Max KOCH. — Jahrbuch, XXI, 282.

BOYLE (Robert). Shakespeare's Wintermärchen und Sturm. St. Petersburg, 5. 8⁰. pp. 40.

Recension: Englische Studien. Heilbronn. Band IX (1886), pp. 305—8, von Max KOCH.

BRANDL (A.). Ueber die neuesten Forschungen zu Shakespeare's Leben.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1885, No. 16. 18 (16. u. 18. Januar).

BRINCKER (Friedr.). Poetik Shakespeare's in den Römerdramen Coriolanus, us Caesar und Antony and Cleopatra. Inaugural-Dissertation zur Erlangung philosophischen Doctorwürde an der k. Academie zu Münster i. W. Münster: C. Brunn'sche Buchdruckerei, 1884. 8⁰. pp. 160.

BULLE (Oskar). Shakespeare in der höheren Töchterschule.

(Bezieht sich auf: GOERTH (A.). Einführung in das Studium der Dichtkunst. 2 Bände. Wien u. Leipzig: Jul. Klinkhardt, 1883—4). — Die Gegenwart. Berlin. 1885, No. 35. Aug. 29. (Bd. XXVIII, pp. 136—8).

[BULTHAUPT (Heinrich). Dramaturgie der Klassiker, etc.]. *S.* Jahrbuch, p. 384.

Recension: Central-Organ für die Interessen des Realschulwesens. Berlin. 1885, 2. Heft: Der Kaufmann von Venedig in Bulthaupt's Dramaturgie der Klassiker, von Hermann ISAAC.

Carriere (Moriz). Das englische Schauspiel. Die Volksbühne. Shakespeare.

Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. Vierter Band: Renaissance und Reformation in Bildung, Kunst und Literatur. Ein Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geistes. Dritte, neu durchgesehene Auflage. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1884. 8°. — Erschien zuerst 1871; *siehe* Jahrbuch, VI, p. 383.

Carriere (Moriz). Zur Shakespeare-Kunde. [Im Anschluß an Max Koch's Shakespeare-Ausgabe (Stuttgart, Cotta) und Carl Conr. Hense's Shakespeare-Untersuchungen (Halle)].

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1885, No. 138, Mai 19, pp. 2019—20. — Auch bezüglich des Bacon-Shakespeare Streites beachtenswerth.

Creizenach (W.). Studien zur Geschichte der dramatischen Poesie im siebzehnten Jahrhundert. Erster Beitrag. I. Die Tragödien des Holländers Jan Vos auf der deutschen Bühne. Aran en Titus [in seinen Beziehungen zu Hieron. Thomae's Titus und Tomyris, 1661]. II. Medea. — Zweiter Beitrag. II [III]. Die Tragödie 'Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark' und ihre Bedeutung für die Kritik des Shakespeare'schen Hamlet.

Berichte der philol.-histor. Classe der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Leipzig, 1886, pp. 93—118; 1887, pp. 1—43.

Duncker (Albert). Landgraf Moritz von Hessen und die Englischen Komödianten.

Deutsche Rundschau. Berlin. XII. Jahrgang (1886), Heft 11, August, pp. 260—275.

[Edward III.]. König Eduard III. Ein pseudo-shakespearisches Drama.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. No. 312, Mittwoch, 10. Nov. 1886. *S. oben* Texte, *s. v.* Pseudo-Shakespearian plays. No. III.).

[Elze (Karl). Notes on Elizabethan dramatists. Second series.] *S.* Jahrbuch, XX, p. 385.

Recension: Englische Studien. Heilbronn, Band IX (1886), pp. 117—123, by Albrecht Wagner.

Elze (Karl). A letter to C. M. Ingleby, containing notes and conjectural emendations on Shakespeare's Cymbeline. Halle: Max Niemeyer, 1885. 8°. pp. 37.

Reprinted from Anglia. Halle. Vol. VIII, pp. 263—297. — *S.* Jahrbuch, XXII, p. 221. —

Elze (Karl). Zu 1 K. Henry IV, Act III, sc. 1, l. 158: 'He held me fast last night'.

Englische Studien. Heilbronn. Band VIII (1885), p. 495.

Elze (Karl). Notes on Elizabethan dramatists. Third series. Halle: Max Niemeyer, 1886. 4°. pp. VIII, 157.

Contents.

Dekker and Webster. Westward Ho! CCCXVI—CCCXX.

Greene. Friar Bacon and Friar Bungay, CCCXXI—CCCXXVII.

Marlowe. Doctor Faustus, CCCXXVIII—CCCXXXI.

Marston. Antonio's Revenge, CCCXXXII—CCCXXXIII. — The Insatiate Countess, CCCXXXIV—CCCXL.

Shakespeare. Measure for Measure, CCCXLI. — Twelfth Night, CCCXLII—CCCLXX. — King Lear, CCCLXXI. — Antony and Cleopatra, CCCLXXII—CDXXII. — Cymbeline, CDXXIII—DXXIX. — Pericles, DXXX—DXCII.

Addenda and Corrigenda.

Recension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. No. 11, März 12, 1887, pp. 379—380, von G. Tanger.

Elze (K.). Notes and conjectural emendations on Antony and Cleopatra and Pericles.

Englische Studien. Heilbronn. IX. Band. (1886). pp. 267—290.

[Engel (Eduard). Geschichte der englischen Litteratur]. *S.* Jahrbuch, XX, p. 385.

Recension: Englische Studien. Heilbronn. Band VIII (1885), pp. 186—191, von E. Kölbing.

Fehse (Hermann). Henry Howard, Earl of Surrey. Ein Beitrag zur Geschichte des Petrarchismus in England. (Osterprogramm der Städtischen Realschule I. Ordnung zu Chemnitz). Chemnitz, 1883. 4. pp. 43.

Recension: Englische Studien. Heilbronn. IX. Band (1886), pp. 145—8, von Max Koch.

FISHER (H.). Gibt es einen von Dryden und Davenant bearbeiteten Julius esar?
Anglia. Halle. VIII. Band (1885), pp. 415—8.

FR[ENZEL] (Karl). Der Shakespeare-Mythus.
National-Zeitung. Berlin. No. 233 u. 235, Sonntag, 12. Apr. u. Dienstag, 14. Apr. 1885.

FREY (Ed. Ferdinand). Hamlet in Paris.
Die Gegenwart. Berlin. 1886, No. 52, Dec. 25. (Bd. XXX, pp. 403—5).

GOTTSCHALL (Rud. v.). Hamlet und das Théâtre français.
Blätter für litterarische Unterhaltung. Leipzig. 1886, No. 47.

GROLLER (Balduin). Ophelia.
Ueber Land und Meer. Stuttgart. 27. Jahrgang (1885), No. 26. (Bd. 53).

GUMPLOWICZ (Ludw.). Ein Streit um Shylock. [Gegen Jhering].
Neue Freie Presse. Wien. No. 7827. Freitag, 11. Juni 1886.

HAMANN (Albert). A short sketch of the history of the English drama m the accession of James I to the closing of the theatres, 1603—1642 [as a cimen of a larger work on the history of the English drama]. Berlin: R. ertner, 1884. 4⁰. pp. 28.

HECKER (Carl). Romeo und Julie in der Garnison.
Die Gartenlaube. Leipzig. 1885, No. 26.

HEINEMANN (H.). Shylock und Nathan. Vortrag, gehalten im Verein für ische Geschichte und Literatur zu Frankfurt a. M. am 20. Januar 1886. nkfurt a. M.: J. Kauffmann'sche Buchhandlung, 1886. 8⁰. pp. 14.

HENKEL (Hermann). [Die Gleichnisse Shakespeare's].
Das Goethe'sche Gleichniss von Hermann Henkel. Halle: Buchhandlung des Waisenhauses, 1886. 8⁰.

[HENSE (Carl Conrad). Shakespeare]. *S.* Jahrbuch XX, p. 386.
Recensionen: *Siehe oben, s. v.* CARRIERE (Moriz), Zur Shakespeare-Kunde. — The Saturday Review. London. No. 1576, Jan. 9, 1886. (Vol. 61, p. 54). — Englische Studien. Heilbronn. Band IX (1886), pp. 78—84, von Max KOCH.

HERMANN (E.). Urheberschaft und Urquell von Shakespeare's Dichtungen. Essay. Erlangen: Andreas Deichert. 1886. 8⁰. pp. 75.

HOFMANN-WELLENHOF (Paul von). Shakespeare's Pericles und George Lillo's rina'. Wien: A. Pichler's Witwe und Sohn, 1885. 8⁰. pp. 21.

HUMBERT (C.). Voltaire ein Bewunderer Shakespeare's. [Gelegentlich des iten Bandes von Mahrenholtz' Voltairebiographie].
Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik. Leipzig. Band 133—134 (1886), pp. 328—335.

ISAAC (Hermann). Wörterbuch nebst grammatischen und metrischen Be-kungen zum Julius Caesar von Shakespeare. Berlin: Friedberg und Mode, 5. gr. 16⁰. pp. 24.
Siehe oben TEXTE, *s. v.* JULIUS CAESAR.

ISAAC (Hermann). Die Hamlet-Periode in Shakspere's Leben.
Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. 73. Band (1885), pp. 163—178; 371—414. 74. Band (1885), pp. 45—48. 75. Band (1886), pp. 1—44; 269—284.

ISAAC (Hermann). Ein neuer Morgen der Shakespeare-Forschung.
Die Gegenwart. Berlin. 1885, No. 42. (Bd. XXVIII).

JACOBI (E.). Aussprüche aus Dramen Shakespeare's. Berlin [1885].

JACOBY (J.). Zur Beurtheilung von Shakespeare's Hamlet.
Englische Studien. Heilbronn. Bd. IX (1886), pp. 167—174.
Recension: Jahrbuch, XXII, p. 250.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch F. A. Leo. Zwanzigster Jahrgang. Weimar: In Kommission bei A. Huschke, 1885. 8⁰. pp. IV, 402.

Inhalt.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch F. A. Leo. Einundzwanzigster Jahrgang. Weimar: In Kommission bei A. Huschke, 1886. 8⁰. pp. [IV], 393.

Inhalt.

ZUPITZA (Julius). Die mittelenglische Vorstufe zu Shakespeare's As You Like It. [The tale of Gamelyn, XIV. Jahrhundert].

VINCKE (Gisbert v.). Die beiden Veroneser als Bühnenstück.

KRAUSE (B.). Die drei ältesten Drucke des Sommernachtstraums. QA ist der einzig glaubwürdige unter den dreien.

VINCKE (Gisbert v.). Immermann's Einrichtung des Hamlet.

BOLTE (Johannes). Jakob Rosefeldt's Moschus [1599], eine Parallele zum Kaufmann von Venedig.

KOCH (Max). Zerstreute Bemerkungen zu Marlowe's Faust.

VATKE (Theodor). Das Theater und das Londoner Publikum zu Shakespeare's Zeit.

COHN (Albert). Englische Komödianten in Köln (1592—1656).

Literarische Uebersicht.

Nekrologe.

I. Julius Sigismund Thümmel.
II. Hermann Moritz. Von A. v. L.
III. Ludwig Lemcke. Von M. K.
IV. David Honigmann.
V. Richard Grant White.

Miscellen.

I. Ein serbischer Shylock.
II. BOLTE (Johannes). Deutsche Verwandte von Shakespeare's Viel Lärm um Nichts.
III. V. (G.) Die Berliner Hamlet-Aufführung unter Iffland, zum ersten Mal nach Schlegel's Uebersetzung.
IV. V. (G.) Zu Hamlet, Akt I, sc. 5.

Notizen.

WECHSUNG (Armin). Statistischer Ueberblick über die Aufführungen Shakespearischer Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern, vom 1. Januar bis 31. December 1885.

KÖHLER (Reinhold). Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April, 1885.

WERNEKKE (H.). Gesammt-Verzeichniß zu den Bänden I bis XXI (incl.) des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

KELLNER (Leon). Der Jude von Venedig. Eine literarhistorische Studie.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. No. 45, Feb. 14, 1885.

KELLNER (Leon). Zur Syntax des englischen Versbaues, mit besonderer Berücksichtigung Shakespeare's. Wien: Alfred Hölder, 1885. 8°. pp. VI, 1 Bl., pp. 103.

Recension: Englische Studien. Heilbronn. Band IX (1886). pp. 84—91, von K. DEUTSCHBEIN.

KOCH (Max). Shakespeare. Supplement zu den Werken des Dichters. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung und Gebr. Kröner [1885]. 8°. pp. 340.

Inhalt.

Ben Jonson's Nachruf an Shakespeare.

Milton. Auf Shakespeare.

I. Shakespeare's Jugendzeit in Stratford.
II. Die ersten Jahre in London.
III. Geschichtliche Entwickelung und Reformation in England.
IV. Die Renaissance.
   1. Einfluss der italienischen auf die englische Poesie. Shakespeare's Epen und Sonette.
   2. Einflüsse des Alterthums.
V. Die späteren Jahre von Shakespeare's Aufenthalt in London.
VI. Das englische Drama und Theater bis auf Shakespeare.
   1. Mirakelspiel, Moralität und Interlude.
   2. Klassicistische Dramatik.
   3. Shakespeare's unmittelbare Vorgänger.
   4. Schauspieler und Theater.
VII. Shakespeare's Zurückgezogenheit und Tod in Stratford. Sein persönlicher Charakter.
VIII. Shakespeare's dichterischer Charakter. Stellung und Fortleben seiner Dramen.

IX. Anhang.
Anmerkungen.
1. Wichtigste Ausgaben und Uebersetzungen seiner Dramen.
2. Epische Gedichte und Sonette.
3. Biographisches.

Recensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 1886, No. 20 (8. Maï), von R. W. — Die Gegenwart. Berlin. Jahrg. 1886, No. 48, Novemb. 17. (Bd. XXX, pp. 344—5): Eine neue Shakespeare-Biographie. Besprochen von Martin GREIF. *Siehe auch oben, s. v.*: CARRIERE (Moriz). Zur Shakespeare-Kunde.

KOHLER (Joseph). Nachwort zu Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz. [Antwort auf R. von Jhering's Kritik]. Würzburg: Stahel'sche Universitäts-Buchhandlung, 1884. 8°. pp. 23.

S. Jahrbuch XX, p. 389. — *Recension des Hauptwerkes*: Revue critique. Paris. 1885, No. 12.

KOLLEWIJN (Roeland Anthonie). Ueber die Quelle des Peter Squenz [nicht direkt im Zwischenspiel des Midsummer Night's Dream, sondern in einer holländischen Bearbeitung dieses Stückes von M. GRAMSBERGEN: 'Kluchtighe Tragoedie: Of den Hartoog van Pierlepon'].

Archiv für Litteraturgeschichte. Herausgeg. von Franz Schnorr von Carolsfeld. Leipzig. IX. Band (1880), p. 445—452.

LENTZNER (Karl). Ueber das Sonett und seine Gestaltung in der englischen Dichtung bis Milton. Inaugural-Dissertation. Leipzig, 1886. 8°. pp. VI, 85.

LENTZNER (Karl). Clement Mansfield Ingleby † 26. September 1886.

Anglia. Halle. IX. Band (1886), pp. 613—616.

LEO (F. A.). Readings still to be elucidated in the text of Shakespeare. A list of 'Cruces'.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. 75. Band. 1886, p. 185.

LEONHARDT (B.). Ueber Beziehungen von Beaumont und Fletcher's Philaster or Loove lies a-bleeding zu Shakespeare's Hamlet und Cymbeline.

Anglia. Halle. VIII. Band (1885), pp. 424—447.

LEONHARDT (B.). Schlußwort zu Cymbeline [gegen S. Levy. *Siehe unten*].

Anglia. Halle. VIII. Band (1885), Beilage, pp. 4. — Ibid., IX. Band, pp. 267—8, von Bernh. TEN BRINK.

LEVY (Siegmund), Zu Uhland's Klein Roland. [Eine Stelle in diesem Gedicht hat ein Vorbild in einer Scene von As You Like It].

Archiv für Litteraturgeschichte. Herausgegeben von Franz Schnorr von Carolsfeld. Leipzig. XII. Band (1884), pp. 481—2.

LEVY (Siegmund). Noch einmal die Quellen Cymbeline's [gegen Leonhardt. *Siehe* Jahrbuch, XX, p. 389].

Anglia. Halle. VIII. Band (1885), pp. 197—200.

MARCELL-JELLINEK (Erwin). Othello, Studie. Wien: Wallishausser'sche Hofbuchhandlung, 1886. Gr. 8°. pp. 49.

MORGAN (Appleton). Der Shakespeare-Mythus. William Shakespeare und die Autorschaft der Shakespeare-Dramen. Autorisirte deutsche Bearbeitung. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1885. 8°. pp. XIV, 1 Bl., pp. 306.

Recensionen: Frankfurter Zeitung. Frankfurt a. M. Juni 9. u. 10., 1885, von Rob. PROELSZ. — Deutsche Litteraturzeitung. 1885, No. 29, Juli 18, pp. 1042—3, von Julius ZUPITZA. — Deutsche Wochenschrift. Wien. 1885, No. 43: Shakespeare — ein Mythus?, von Leon KELLNER. — Litterarisches Centralblatt. Leipzig. 1886, No. 11, März 6, pp. 355—6, von R. W. — *S. auch oben, s. v.*: FRENZEL (Karl). Der Shakespeare-Mythus.
Julius Zupitza hat in der obigen Recension saftige Lesefrüchte gesammelt, die aufs erheiterndste Herrn Müller-Mylius' Kenntniss des Englischen illustrieren. Hier sei nur seine „schönste Leistung" erwähnt. Chettle's bekannten Ausdruck 'divers of worship' übersetzt Herr Müller-Mylius mit „Ergründung der Verehrer", „Verehrungsergründer", „Hascher nach Huldigung". Er hält nämlich 'divers' für den Plural von diver — und diesen kühnen Tauchern verdanken wir nun die obigen lichtvollen Bereicherungen unserer Sprache!

MÜLLER-MYLIUS (Karl). Die Autorschaft der Shakespeare'schen Dramen.

Kleine Chronik. Frankfurt a. M. Juli 27, 1884.

Müller-Mylius (Karl). Der Shakespeare-Mythus.

Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes. Leipzig und Berlin. May 2, 1885.

[Münch (W.). Shakespeare's Macbeth]. *S.* Jahrbuch XX, p. 390.

Recension: Englische Studien. Heilbronn. Band IX (1886), pp. 150—1, von H. Klinghardt.

Normann (H.). Shakespeare's Romeo und Julie.

Perlen der Weltlitteratur. Aesthetisch-kritische Erläuterung hervorragender Dichterwerke aller Nationen. Dritter Band. Stuttgart: Levy und Müller. [1884]. 8°.

Oechelhäuser (Wilhelm). Einführung in Shakespeare's Bühnen-Dramen und Charakteristik sämmtlicher Rollen. Zweite revidirte Auflage. 2 Bände. Minden in Westf.: J. C. C. Bruns' Verlag, 1885. 8°. Bd. I: pp. xii, 2 Bll. u. pp. 384. — Bd. II: 4 Bll. u. pp. 414.

Der Inhalt besteht aus den Einleitungen zu des Verfassers Bühnenbearbeitung von 27 Stücken Shakespeare's. „. . . Ich habe daraus die spezielle Motivirung und Angabe aller im Original der einzelnen Stücke vorgenommenen Kürzungen, Aenderungen, Zusammenlegungen u. s. w. weggelassen. . . . Dieselben (die Einleitungen) sind jedoch durchgängig mit großer Sorgfalt revidirt und insbesondere durch die Resultate der neuesten Forschungen und Arbeiten auf dem Gebiete der Shakespeare-Kritik ergänzt worden". (Einleitung).

Recension: National-Zeitung. Berlin. 1886, No. 46, Jan. 22, von R. G[enée].

Penning (Gerhard Eberhard). Ducis als Nachahmer Shakespeare's. (Programm der Realschule beim Doventhor zu Bremen). Bremen: A. Guthe's Buchdruckerei, 1884. 4°. pp. 33.

Recension: Englische Studien. Heilbronn. Band VIII (1885), pp. 387—9, von Max Koch.

Pott (Constance M.). Notes on Andrew Borde's book and passages from the 1st and 2nd Quartos of Romeo and Juliet. Showing the gradual and increasing intodruction of notes from Bacon's Promus.

Anglia. Halle. IX. Band, 1886, pp. 319—336. — Der Aufsatz ist eine Entgegnung auf Wülcker's Anzeige des 'Promus of formularies', in Anglia, VII (1886), Anzeiger, pp. 10—21. — *Siehe* Shakespeare-Bibliographie im Jahrbuch, XX, p. 359, *s. v.* Bacon.

[Pudmenzky. Shakespeare's Perikles und der Apollonius von Neustadt]. *S.* Jahrbuch, XX, p. 391.

Recension: Englische Studien. Heilbronn. Band VIII (1885), pp. 386—7, von Max Koch.

Rapp. William Shakespeare oder Francis Bacon? I. Hälfte. (Beilage zum Programm des Königl. Realgymnasiums und der Königl. Realanstalt in Ulm zum Schlusse des Schuljahrs 1885—86). Ulm: Gedruckt bei Gebrüder Nübling, 1887. 4°. Tit. u. pp. 19.

Reichel (Eugen). Shakespeare-Litteratur. Stuttgart: Adolf Bonz u. Comp. 1887 [1886]. 8°. pp. ix, 502.

Inhalt:

Wer schrieb das 'Novum Organon' von Francis Bacon? Eine Studie.

Shakespeare's Nachlaß.

Shakespeare's Dramen. Kritische Betrachtungen.

Der Denker und Künstler. Eine Untersuchung.

Anhang. Einiges über die Anti-Shakspereaner. (Bacon-Theorie. — Neue Theorie. — Theorie der Herausgeberschaft).

Recensionen: Ein neues Attentat gegen Shakespeare. Von Rudolph Genée. National-Zeitung. Berlin. No. 33. Sonntag, 16. Jan. 1887. — Ein neuer Shakespeare-Kritiker. Von David Asher. Blätter für literar. Unterhaltung. Leipzig 1887, No. 6. — The law of letters. [A satyrical poem]. The Saturday Review. London. No. 1632, Feb. 5, 1887. (Vol. 63, p. 207). — Jahrbuch, XXII, pp. 236—249. — William Shakespear oder Francis Bacon. Von Rapp. *S. oben, s. v.* Rapp.

Richter (J. J.). Oidipus und Lear. Eine Studie zur Vergleichung Shakespeare's mit Sophokles. I. u. II. Theil. (Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Lörracher Gymnasiums vom Jahr 1884—85). Lörrach: Druck von C. R. Gutsch, 1884—5. 4°. I: pp. 18. — II: pp. 25.

Rossi (Ernesto). Studien über Shakespeare und das moderne Theater, nebst einer autobiographischen Skizze. Aus dem Italienischen übersetzt von Hans Merian. Autorisirte Ausgabe. Leipzig: Edwin Schloemp, 1885. 8°. pp. iv, 312, u. 1 Bl.

Inhalt: I. Vorwort des Uebersetzers. — II. Vorrede von Angelo de Gubernatis. — III. Autobiographie Rossi's in Form von Briefen an de Gubernatis: 1. Eigene Wirksamkeit und Lebenserfahrung. 2. Wie wurd' ich Schauspieler? 3. Dramatische Kunst und Künstler in Italien. 4. Erste Versuche mit Shakespeares Dramen. – IV. Dichter und Darsteller. — V. Dramatische Studien und Commentare: 1. Julius Cäsar. 2. Romeo und Julie. 3. Hamlet.

Recensionen: Englische Studien. Heilbronn. Band IX (1886), pp. 308—310, von Max Koch. — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. VI. Jahrgang (1885), Dec. 12, pp. 1788—9, von Paul Schlenther. — Deutsches Montagsblatt. Berlin. 1885, No. 26, Juni 29: Wie Othello durchfiel, von Oscar Blumenthal.

Sarrazin (G.). Zu Cymbeline, Act II, sc. 2, l. 49: 'May *bare* the raven's eye'.
Englische Studien. Heilbronn. Band VIII (1885), p. 496.

Schiller (Julius). Ueber Shakespeare's Entwickelungsgang. Mit Berücksichtigung alter und neuer, in- und ausländischer Shakespeare-Litteratur. (Zeitfragen des christlichen Volkslebens. Band X. Heft 7). Heilbronn: Gebr. Henninger, 1885. 8°. pp. 38.

Schmidt (Alexander). Shakespeare-Lexicon. A complete dictionary of all the English words and constructions in the works of the poet. Second edition. 2 vols. Berlin: Georg Reimer, 1886. 8°. pp. xi, 1451.
Angezeigt: Jahrbuch, XXII, p. 250.

The *Shakespeare* Album. [Outline sketches of scenes from Shakespeare to form borders for photographs]. [Berlin, 1882]. 4°.

Trautmann (Karl). Englische Komoedianten in Ulm (1594—1657).
Archiv für Litteraturgeschichte. Herausgeg. von Franz Schnorr von Carolsfeld. Leipzig. XIII. Band (1885), pp. 315—324.

Trautmann (Karl). Ein englischer Springer am Hofe zu Turin (1665).
Archiv für Litteraturgeschichte. Leipzig. Band XIV (1886), pp. 318—321.

Trautmann (Karl). Eine Augsburger Lear-Aufführung (1665).
Archiv für Litteraturgeschichte. Leipzig. Band XIV (1886), pp. 321—4.

Vatke (Th.). Gärten und Gartenkunst in Shakespeares England.
Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Braunschweig. 77. Band (1886), pp. 85—102.

[Vining (Edward P.). Das Geheimniß des Hamlet]. *S.* Jahrbuch XX, p. 392.
Recension: Englische Studien. Heilbronn. VIII. Band (1885), pp. 130—1, von Max Koch.

Vorbrodt. Ireland's forgeries. [I: History of the Ireland forgeries]. (Jahresbericht der Realschule mit Progymnasium zu Meißen). Meißen: Druck von C. Klinkicht und Sohn [1885]. 4°. pp. 13 (u. pp. 14—27: Jahresbericht).

Volger (Fritz). Im lustigen Alt-England oder Shakespeare und seine Muse. Charakterbild in 1 Akt. Landsberg a. W.: Volger & Klein, 1886 [1885]. 8°. pp. 18.
Umschlag: Neue Liebhaber-Bühne. No. 23.

Wahl (M. C.). Das parömiologische Sprachgut bei Shakespeare. (I. II. III. Jahresbericht der höheren Handels-Fach-Schule zu Erfurt für das sechzehnte, siebzehnte und achtzehnte Schuljahr 1883—84, 1884—85 u. 1885—86). I: Erfurt: Fr. Bartholomäus, 1884. 4°. pp. 35 (u. pp. 36—50: Schul-Bericht). — II: Leipzig: Metzger und Wittig, 1885. 4°. pp. 44 (u. pp. 45—50: Schul-Bericht). — III: Leipzig: Metzger und Wittig, 1886. 4°. pp. 39 (u. pp. 40—51: Schul-Bericht).
Neue Bearbeitung unter gleichem Titel im Jahrbuch, XXII, pp. 45—130.

[Weilen (Alexander). Shakespeare's Vorspiel zu Der Widerspenstigen Zähmung]. *S.* Jahrbuch XX, p. 392.
Recension: Englische Studien. Heilbronn. Band IX (1886), pp. 301—5, von Max Koch.

WERDER (Karl). Vorlesungen über Shakespeare's Macbeth, gehalten an der ıiversität zu Berlin (zuerst im Winter 1860 als Skizze, dann ausgeführt und ›hrmals wiederholt). Berlin: Wilhelm Hertz, 1885. 8⁰. Tit., 1 Bl. Dedika-›n, pp. 292.

Die Citate sind aus einer noch ungedruckten Uebersetzung des Macbeth, von Otto GILDEMEISTER.

Recensionen: Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1885, No. 296, Oct. 25, p. 4370. — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. VI. Jahrgang (1885), No. 50, Dec. 12, pp. 1787—8, von Alexander SCHMIDT. — Die Grenzboten. Leipzig. 44. Jahrgang (1885), No. 50, von Moritz NECKER. — National-Zeitung. Berlin. 1885, No. 701, Dec. 20, von Otto BRAHM. — Neue Evangel. Kirchenzeitung. Berlin. 27. Jahrgang (1885), No. 52. — Jahrbuch, XXI, pp. 292—6, von F. A. LEO. — The Saturday Review. London. No. 1576, Jan. 9, 1886. (Vol. 61, p. 54).

ZIEL (Ernst). Die dramatische Exposition bei Shakespeare.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. No. 338 u. 340, Decemb. 8 u. 9, 1885.

III. FRANKREICH.

a. TEXTE.

OEUVRES COMPLÈTES DE SHAKSPEARE, traduites par Emile MONTÉGUT. Troime édition. Tom. 4—10 [Schluß]. Paris: Hachette & Co., 1885—6. 18⁰.

CHEFS-D'OEUVRE DE SHAKSPEARE. 3 vol. Tom. I: La vie et la mort de chard III; le Marchand de Venise; Roméo et Juliette. Tom. II: Henri IV; ,mlet; Othello. Tom. III: Le Roi Lear; Macbeth; Jules César. Paris: Ha-ɜtte et Co. 1885. 18⁰. Tom. I: pp. XVI, 316. Tom. II: pp. 347. Tom. III: . 279.

HAMLET, drame en cinq actes, par Shakespeare. Traduit en vers français r Louis MÉNARD. Paris: Perrin et Co., 1886. 18⁰.

JULES CÉSAR, tragédie en cinq actes par William Shakespeare. Texte glais, revu et annoté par M. l'abbé A. JULIEN. 2e édition. Paris: Poussielgue res [1885]. 16⁰. pp. XII, 142.

JULES CÉSAR, par Shakespeare. Traduction française par E. MONTÉGUT, ɜc le texte anglais. Paris: Hachette et Co., 1885. 16⁰. pp. VIII, 133.

JULES CÉSAR par Shakespeare. Expliqué littéralement par LEGRAND, traduit français par E. MONTÉGUT. Paris: Hachette et Co. 1885. 18⁰. pp. XVIII, 257.

Les auteurs anglais expliqués d'après une méthode nouvelle par deux traductions françaises.

JULES CÉSAR, par Shakespeare. Texte anglais, publié avec une notice, un ɾument analytique et des notes en français par C. FLEMING. Paris: Hachette Co., 1886. 16⁰. pp. 178.

MACBETH, tragédie en cinq actes par William Shakspeare. Traduction ,nçaise littérale par M. l'abbé Emile DAGUZÉ. Paris: Poussielgue frères, 1885. '. pp. 122.

MACBETH, par Shakespeare. Expliqué litteralement par M. ANGELLIER, traduit français par E. MONTÉGUT. Paris: Hachette et Co. 1885. 12⁰. pp. VIII, 271.

MACBETH, par Shakspeare. Texte anglais, précédé d'une notice critique et ıtorique et accompagné de notes par O'SULLIVAN. Paris: Hachette et Co., 36. 12⁰. pp. XX, 111.

OTHELLO, ou le More de Venise, par Shakspeare. Paris: Librairie des ›lications à 5 centimes, 1886. 32⁰. pp. 160.

Petite bibliothèque universelle. Chefs-d'oeuvre français et étrangers.

*

Richard III, tragédie par W. Shakspeare. Nouvelle édition collationnée sur les textes originaux, avec des notes en français, une notice sur la tragédie et des analyses sommaires en tête de chaque acte, par Haussaire. Paris: Garnier frères, 1885. 18⁰. pp. IX, 173.

Roméo et Juliette, tragédie de Shakspeare. Traduction en vers français par Daffry de la Monnoye. Avec 10 planches hors texte, gravées par Huyot d'après Andriolli. Paris: Firmin-Didot et Co., 1886. 4⁰. pp. XIII, 193 et 10 planches.

[Twelfth Night]. — Conte d'Avril. Comédie en quatre actes en vers ... par Auguste Dorchaix. [Nach Shakespeare's Twelfth Night]. Deuxième édition. Paris, 1885. 12⁰. pp. 132.

b. Shakespeareana.

Brown (Jane). Repertoire de Shakespeare. Lectures et commentaires ... avec une préface de M. F. Brunetière. Richard III. Le Marchand de Venise. Cymbeline. Jules César. Le Roi Lear. Paris: Librairie Didier, 1885. 18⁰. pp. XII, 225.

Carreras (Luis). Retratos á la pluma . . . Shakespeare. — Balzac. — Breton de los Herreros. — Espronceda y Larra, etc. Paris, 1884. 8⁰. pp. 127.

Cochin (Henri). La vie de Shakespeare et le paradoxe Baconien.

Revue des deux mondes. Paris. LVe année (1885), 3me période, tom. 72, 1re livr. pp. 106—143.

Jusserand (J. J.). Une allusion à Shakespeare [in Scarron's 'Comical romances; or, a facetious history of a company of strowling stageplayers ... written originally in French . . . and now turned into English'. London 1676. fol.]

Revue critique. Paris. Novembre, 1886.

The anonymous translator, who has adapted rather than translated Scarron, inserts the following passage: „And above all the rest, the poet, with a ring of admirers about him of the chiefest wits of the town, was tearing his throat with telling them that he had seen Shakespear, B. Johnson [*sic*], Fletcher, Corneille; had drunk many a quart with Saint Amant, Davenant, Shirley, and Beys; and lost good friends by the death of Rotrou, Denham, and Cowly [*sic*]". — As Mr. Jusserand remarks, this is remarkable at a time when Shakespeare's reputation was at a low ebb. (*See* The Athenaeum. London. No. 3082, Nov. 20, 1886, p. 680).

Lamb (C.) [et Mary]. Types et scénarios des comédies de Shakespeare. Tales from Shakespeare, etc. [translated by R. Jeudy]. Paris, 1884. 8⁰.

Bibliothèque variée.

Laveleye (Emile). [Hamlet à la Comédie française].

Revue bleue. Paris. Sept. 25, 1886.

„The performance of Hamlet at the Comédie française has given an opportunity to Mr. Emile Laveleye to maintain a new theory of the play. He contends that the moral of Hamlet is pessimism — not that of Schopenhauer which bends before the inevitable, but that of Job, which raises itself even against God, to reproach him for the triumph of the wicked". — (The Academy. London, Oct. 9, 1886).

Marc-Monnier. La Réforme, de Luther à Shakespeare. Paris: Firmin-Didot et Co., 1885. 8⁰. pp. IV, 495.

Recension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. 1887, No. 7, 12. Febr., von Hermann Grimm.

Pellissier (Georges). Le drame Shakespearian sur la scène française.

Revue d'art dramatique (redigée par Edward Stoullig). Paris, A. Dupret. 1886. I. trimestre.

Shakespeare ou Bacon.

Revue britannique. Paris. Mai, 1885.

Stapfer (C.). De l'homéopathie morale dans le Théâtre de Shakespeare.

Bibliothèque universelle et Revue suisse. Genève. Février, 1885.

Stapfer (Paul). Molière et Shakespeare. Nouvelle édition. Paris: Hachette et Co., 1886. 18⁰. pp. 398.

VERSCHIEDENE LÄNDER.

Belgien.

GOBY (De). L'individualité de Shakespeare.
Revue de Belgique. Bruxelles. Juin, 1885.

Dänemark.

[Shakespeare's Sonette, dänisch. Uebersetzt von Adolf HANSEN]. Kiøben-
m: F. Hegel og Søn, 1885.

Griechenland.

[JULIUS CAESAR]. Uebersetzt von A. RANGABÉ.
A. Rangabé's Werke [Neugriechisch]. Band XII. Athen, 1886.

[KING LEAR]. *Τραγῳδία ὁ Βασιλεὺς Λήρ μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ* *ὑ Δ. Βικέλα. Ἔκδοσις νέα ἐπιδιωρθωμένη. Ἐν Ἀθήναις: Ἐκ τοῦ τυπογραφείου* *δρέου Κορομήλα καὶ Κοράη Ἀνέστη Κωνσταντινίδου.* 1886. pp. 135.

[OTHELLO]. *Τραγῳδία Ὀθέλλος μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ ὑπὸ Δ. Βικέλα.* *δοσις νέα ἐπιδιωρθωμένη. Ἐν Ἀθήναις: Ἐκ τῶν καταστημάτων Ἀνδρέου Κορομήλα* 35. pp. 125.

[ROMEO AND JULIET]. *Σαικσπείρου Τραγῳδία Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέτα μετα-* *σθεῖσα ἐκ τοῦ Αγγλικοῦ ὑπὸ Δ. Βικέλα. Ἔκδοσις νέα ἐπιδιωρθωμένη. Ἐν* *ήναις: Ἐκ τῶν καταστημάτων Ἀνδρέου Κορομήλα* 1885. pp. 109.

Holland.

DE WERKEN VAN WILLIAM SHAKESPEARE, vertaald door L. A. J. Burgersdijk. rste [I.], derde [III.], vierde [IV.], vijfde [V.], zesde [VI.], achtste [VIII.], nde [X.] deel. Leiden: E. J. Brill, 1885—6. 8⁰.

Inhalt:

Eerste deel: Titus Andronicus. — De Klucht der Vergissingen [Comedy of Errors]. — Twee Edellieden van Verona. — Veel Gemin geen Gewin [Much Ado about Nothing]. 1886. Tit. u. pp. 507 [pp. 457—507: Aanteekeningen].

Derde deel: Koning Richard de Tweede [Richard II]. — Koning Hendrik de Vierde [Henry IV]. — Koning Hendrik de Vijfde [Henry V]. 1885. Tit. u. pp. 620 [pp. 556—620: Aanteekeningen].

Vierde deel: Koning Hendrik de Zesde [Henry VI], I. II. III. 1885. Tit. u. pp. 456 [pp. 409—456: Aanteekeningen].

Vijfde deel: Koning Richard de Derde [Richard III]. — Een Snibbe getemd [The Taming of the Shrew]. — Eind goed al goed [All's Well that Ends Well]. 1886. Tit. u. pp. 502 [pp. 445—502: Aanteekeningen].

Zesde deel: Veel Leven om Niets [Much Ado about Nothing]. — De Vroolijke Vrouwtjens van Windsor. — Elk wat Wils [As You Like It]. — Driekoningenavond of Wat Gij Wilt [Twelfth Night]. 1886. Tit. u. pp. 584 [pp. 541—584: Aanteekeningen].

Achtste deel: Othello. — Macbeth. — Koning Lear. 1885. Tit. u. pp. 495 [pp. 451—495: Aanteekeningen].

Tiende deel: Coriolanus. — Pericles. — Een Winteravondsprokjen [Winter's Tale]. 1886. pp. 466 (incl. Tit.) [pp. 439—466: Aanteekeningen].

Island.

Die folgende, genaue Beschreibung aller bisher in isländischer Sprache erschienenen Ueber-zungen Shakespeare's lieferte mir auf meinen Wunsch Herr W. FISKE in Florenz nach den in nem Besitz befindlichen Exemplaren der Werke, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen nk abstatte. Herr FISKE besitzt eine Sammlung isländischer Drucke, von frühester Zeit an bis f die Gegenwart, welcher an Vollständigkeit keine andere, sei sie in öffentlichem oder Privat-sitz, gleichkommen dürfte.

[CYMBELINE]. Greftrunarljóð, kveðin yfir leiði úngrar konu. Úr 'Cymbeline' tir Shakspeare.

[1st lines: Hræðstu ei sólar hita bál
hríðar grimma vetrar raun] 18 lines (3 stanzas).

From the annual: Ný Félagsrit, gefin út af nokkrum Íslendingum. Tólfta ár. Kaupmannahöfn: í prentsmiðju Louis Kleins, 1852. 8⁰. p. 177.
The translation is signed G. B. = Gísli BRYNJÚLFSSON.

[CYMBELINE]. Kvæði úr Cymbeline eptir Shakspeare.
[1st lines: Sofðu ag hræðstu ei sólarbráð,
Sofðu ag kvíddu ei vetrar raun] 24 lines (4 stanzas).

From the annual: Ný Félagsrit, gefin út af nokkrum Íslendingum. Tuttugasta og niunda ár. (Vol. 29) Kaupmannahöfn. Í prentsmidju Louis Kleins, 1872. 8°. p. 186.
The translation is by Steingrimur THORSTEINSSON.

[CYMBELINE]. Morgunvísa. (Eptir Shakspeare).
[1st lines: Heyr! ljúft við austurs ljóma-gætt
Lævirkinn snjalli kvað] 10 lines. pp. 21—22.

[LOVE'S LABOUR'S LOST]. Ei sætri kossum. (Eptir Shakespeare).
[1st lines: Ei sætri kossum sólin ár þá skín
Svalkaldar dreifir rósa perlur á] 14 lines. p. 22.

[AS YOU LIKE IT]. Skóglíf. (Eptir Shakspeare).
[1st lines: Hver lágt und laufgum við
Vill leggjast mér við hlið] 28 lines. pp. 31—32.

From a collection of translated verse: Svanhvít, nokkur útlend. skáldmæli í íslenzkum thýdingum eptir Matth. Jochumsson og Stgr. Thorsteinsson. Reykjavík: Prentað hjá Einari Thórdarsyni, 1877. 8°. pp. VI, 1—146. Translations from Shakspeare: pp. 21—22, 22, 31—32, all by Steingrimur THORSTEINSSON, the translator of King Lear.

The MORGUNVISA (from Cymbeline) was first published, with the song: Ei sætri kossum sólin ár þá skín (from Love's Labour's Lost), under the title: EPTIR SHAKSPEARE, in the annual Ný Félagsrit, gefin út af nokkrum Íslendingum. Sextánda ár. Kaupmannahöfn, í prentsmidju Louis Kleins. 1856. 8°. ff. [2], pp. 198, f. [1]. EPTIR SHAKSPEARE: pp. 168—169.

HAMLET, Dana-prins. Sorgarleikur (tragedía) eptir W. Shakspeare. Í íslenzkri thýðingu eptir Matthías JOCHUMSSON. Reykjavík: Prentað hjá Einari Thórðarsyni, 1878. 8°. ff. [2], pp. 1—152. Title-folio; bastard title; persónur; text, pp. 1—146; athugasemdir (= notes), pp. 147—152.

LEAR Konungur. Sorgarleikur eptir W. Shakspeare í íslenzkri thýðingu eptir Steingr. THORSTEINSSON. Reykjavík: A forlag Kr. Ó. Thorgrímssonar, 1878. 8°. pp. (IV), 152.

MACBETH, sorgarleikur (tragedía), eptir W. Shakespeare. Matthías JOCHUMSSON hefir íslenzkað. Útgefendur: Nokkrir menn í Reykjavík, 1874. 8°. ff. [2], pp. 1—104. Title-folio; persónur; text, pp. 1—88; efniskýring (= explanation of the subject), pp. 89—101; athugasemdir (= notes), pp. 101—104.

ÓTHELLÓ, eða márinn frá Feneyjum. Sorgarleikur eptir W. Shakspeare. Matthías JOCHUMSSON hefir íslenzkað. Reykjavík: prentaður í prentsmiðju Ísafoldar 1882. 8°. pp. 130. Title-folio; bastard-title; persónur; text, pp. 5—130.

[The TEMPEST]. STORMURINN, sjónleikur eftir William Shakspere. I. Íslenzk thýðing eftir Eirík MAGNÚSSON, M. A. Reykjavík: Sigm. Guðmundsson prentari, 1885. 8° portrait pp. XXIV, 1—110. Frontispiece portr. engr. on wood(Droeshout); titlefolio; formáli (= preface). pp.[III—XIII; persónur, p. XXIV; text (Icelandic), pp. 1—94; eftirmáli (= epilogue), pp. 95—96; almennar athugasemdir (= general notes), pp. 97—101; eftirmáli (epilogue of translator, or analysis of play), pp. 102—110.

Reviewed: The Saturday Review. London. No. 1630, Jan. 22, 1887. (Vol. 63, pp. 129—130).

STORMURINN, The Tempest. Sjónleikur eftir William Shakspere. II. Frumtexti. Útgefinn með skýringum af Eiríki MAGNÚSSYNI, M. A. Reykjavík: Sigm. Guðmundsson prentari, 1885. 8°. pp. XV, 1—187, f. [1]. Titlefolio; text (English after Cambridge edition), pp. 1—86; skýringar (comments or notes in Icelandic), pp. 87—187; skammstafnir (abbreviations), p. 188 (not numbered); leiðréttingar (errata), f. [1], (unnumbered folio at end).

Russland.

[MIDSUMMER-NIGHT'S DREAM]. Сонъ въ лѣтнюю ночь. Перев. А. Соколовскаго. Санктпетербургъ. [Shakespeare's Midsummernight's Dream, translated by A. SOKOLOVSKI. St. Petersburg] 1885. 8°, въ обл. [with portrait].

Spanien.

Dramas de William Shakespeare. Sueño de una Noche de Verano. [Midsummer-Night's Dream]. — Medida por Medida. [Measure for Measure]. — Coriolanus. — Cuento de Invierno. [Winter's Tale]. Traducción [in Prosa] de J. A. Márquez. Con dibujos, etc. Barcelona, 1884. 8°. pp. 421.

Obras dramáticas de Guillermo Shakespeare. Versión castellana de G. Macpherson, con un estudio preliminar de E. Benot. Tom. III. Madrid: L. Murillo, 1885. 8°.
Biblioteca clásica.

Lorenzo (M.). Shakespeare, Lord Byron y Chateaubriand como modelos de la juventud literaria. Madrid: G. Pedroxo, 1886. 4°.

Indien.

[The Two Gentlemen of Verona, translated into Singhalese, and arranged for the native stage by the insertion of verses to be sung in chorus. Ceylon? 1884 or 1885].

Ich wiederhole hiermit die an alle Freunde der Shakespeare-Literatur gerichtete Bitte um Mittheilung über Erscheinungen in Zeitschriften, Zeitungen, etc., sowie auch über solche Schriften, welche nicht in den Buchhandel kommen.

BERLIN, W.
Mohrenstraße 53.

Albert Cohn.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1886.

Shakspere. The Works. Ed. by W. Wagner and L. Proescholdt. Part XX—XXIII. Hamburg o. J. (Geschenk des Herrn Dr. Pröscholdt in Homburg v. d. H.)

Pseudo-Shakespearian Plays. Ed. by K. Warnke and L. Proescholdt. III. King Edward III. Halle 1886. (Geschenk des Herrn Dr. Pröscholdt in Homburg v. d. H.)

Shakspere. King Henry V. The First Quarto, 1600, a Facsimile by Ch. Praetorius. With an Introduction by A. Symons. London 1886.

Shakspere. King Henry V. The Third Quarto, 1608, a Facsimile by Ch. Praetorius. With an Introduction by A. Symons. London 1886.

Shakespeare, W. Much Ado about Nothing. The Quarto Edition, 1600. A Facsimile by Ch. Praetorius. With Introduction by P. A. Daniel. London 1886.

Shakspere's Merchant of Venice: The Second (and Better) Quarto, 1600, a Facsimile by Ch. Praetorius. With Forewords by Fr. J. Furnivall. London 1887.

Shakspere and Others. Pericles. The First Quarto, 1609 a Facsimile by Ch. Praetorius with Introduction by P. Z. Round. London 1886.

— Pericles. The Second Quarto, 1609, a Facsimile by Ch. Praetorius. With Introduction by P. Z. Round. London 1886.

Shakspere. Romeo and Juliet. The First Quarto, 1597, a Facsimile by Ch. Praetorius. With Introduction by H. A. Evans. London 1886.

— Romeo and Juliet. The Second Quarto, 1599, a Facsimile by Ch. Praetorius. With Introduction by H. A. Evans. London 1886.

— Romeo and Juliet. The Undated Quarto. A Facsimile by Ch. Praetorius. With Introductory Notice by H. A. Evans. London 1887.

Shakespeare's Troilus and Cressida: The First Quarto, 1609. A Facsimile by W. Griggs, with an Introduction by H. P. Stokes. London (1886).

The Whole Contention (1619). Part I. II. The Third Quarto, 1619. A Facsimile by Ch. Praetorius. With Forewords by Fr. J. Furnivall. London 1886.

The Taming of a Shrew. The First Quarto, 1594. (The Play revized by another Writer and Shakspere into 'The Taming of the Shrew'). A Facsimile by Ch. Praetorius. With Forewords by Fr. J. Furnivall. London 1886.

Σαικσπείρου Τραγῳδία Ῥωμαῖος καὶ Ἰουλιέτα μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ ὑπὸ Δ. Βικέλα. Ἔκδοσις νέα ἐπιδιωρθωμένη. Ἐν Ἀθήναις 1885. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

— *Τραγῳδία Ὀθέλλος μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ ὑπὸ Δ. Βικέλα. Ἔκδοσις νέα ἐπιδιωρθωμένη. Ἐν Ἀθήναις* 1885. (Geschenk des Herrn Uebersetzers).

— *Τραγῳδία ὁ Βασιλεὺς Λὴρ μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ ὑπὸ Δ. Βικέλα. Ἔκδοσις νέα ἐπιδιωρθωμένη. Ἐν Ἀθήναις* 1886. (Geschenk des Herrn Uebersetzers).

Boyle, R. Beaumont, Fletcher and Massinger. (Aus den Transactions der New Shakspere Society. — Geschenk des Herrn Verfassers).

Cohn, A. Englische Komödianten in Köln (1592—1656). (Separatabdruck aus dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. XXI, 1886. — Geschenk des Herrn Verfassers).

Creizenach, W. Studien zur Geschichte der dramatischen Poesie im siebzehnten Jahrhundert. I. Beitrag. (Abdruck aus den Berichten der philologisch-historischen Classe der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1886. — Geschenk des Herrn Verfassers).

Dall, Mrs. C. H. What we really know about Shakespeare. Second Edition. Boston 1886. (Geschenk der Frau Verfasserin).

Elze, K. Notes on Elizabethan Dramatists with Conjectural Emendations of the Text. Third Series. Halle 1886. (Geschenk des Herrn Verfassers).

Fleay, F. G. A Chronicle History of the Life and Works of W. Shakespeare. London 1886.

Frey, A. R. W. Shakespeare and alleged Spanish Prototypes. New York 1886. (Papers of the New York Shakespeare Society. No. 3. — Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle).

Gericke, R. Shakespeare's Hamlet-Quellen: Saxo Grammaticus (lateinisch und deutsch), Belleforest und The Hystorie of Hamblet. Hgg. von M. Moltke. Leipzig 1881. (Geschenk des Herrn Herausgebers).

Isaac, H. Die Hamlet-Periode in Shakspere's Leben. (Archiv für das Studium der neueren Sprachen, LXXIII, LXXIV und LXXV. — Geschenk des Herrn Verfassers).

— Der „Kaufmann von Venedig“ in Bulthaupts „Dramaturgie der Klassiker“. (Central-Organ für die Interessen des Realschulwesens, 1885, Februar. — Geschenk des Herrn Verfassers).

Moltke, M. Shakespeare-Museum. Leipzig 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers).

Rapp, W. Shakespeare oder F. Bacon? I. Hälfte. Ulm 1887. (Beilage zum Programm des Kgl. Realgymnasiums und der Kgl. Realanstalt in Ulm. — Geschenk des Herrn Verfassers).

Trautmann, K. Ein englischer Springer am Hofe zu Turin (1665). — Eine Augsburger Lear-Aufführung (1665). — Englische Komödianten in Stuttgart (1600, 1609, 1613—14) und Tübingen (1597). — Englische Komödianten in Ulm (1602). (Aus Schnorr's Archiv für Litteraturgeschichte, Bd. XIV und XV. — (Geschenk des Herrn Verfassers).

Vatke, Th. Culturbilder aus Alt-England. Berlin 1887. (Geschenk des Herrn Verfassers).

Vaughan, H. H. New Readings and New Renderings of Shakespeare's Tragedies. Vol. II. III. London 1881—86.

Verity, A. W. The Influence of Chr. Marlowe on Shakespere's Earlier Style. Cambridge 1886. (Geschenk des Herrn Verfassers).

Wahl, M. C. Das parömiologische Sprachgut bei Shakespeare. III. Leipzig 1886. (Jahresbericht der höheren Handels-Fach-Schule zu Erfurt für das Schuljahr 1885—86. — Geschenk des Herrn Verfassers).

New Shakspere Society. Series I. Transactions of the New Shakspere Society, 1880—86. Part III. London (1887). (Geschenk der New Shakspere Society).

— Series IV. No. 3. Some 300 Fresh Allusions to Shakspere from 1594 to 1694 A. D. Gatherd by Members of the New Shakspere Society as a Supplement to 'Shakespeare's Centurie of Prayse', ed. 2, 1879, and ed. by F. J. Furnivall. London 1886. (Geschenk der New Shakspere Society).

— Fourth Annual Musical Entertainment. May 14, 1886. (Geschenk der New Shakspere Society).

Shakespeariana. 1886. 1887, Jan.—March. (Geschenk des Herrn Herausgebers).

Clifton Shakspere Society. Twelfth Session: 1886-87. (Verzeichnisse der Meetings und der Verhandlungsgegenstände u. s. w. — Geschenk der Clifton Shakspere Society).

Dekker, Th. The Shoemaker's Holiday. A Comedy. Revised and edited with Introduction and Notes by K. Warnke and L. Proescholdt. Halle 1886. (Geschenk des Herrn Dr. Pröscholdt).

The Pilgrimage to Parnassus with The Two Parts of The Return from Parnassus. Three Comedies performed in St. John's College Cambridge A. D. MDXCVII—MDCI. Ed. from Mss. by D. Macray. Oxford 1886. (Geschenk des Herrn Herausgebers).

Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution for the year 1883. Washington 1885. (Geschenk der Smithsonian Institution).

Weimar, Ende März 1887.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.

Namen- und Sachverzeichniß

zu Band XXII.

Ich erfülle nur meine Pflicht, indem ich dem untenstehenden Schreiben unverkürzten Raum in diesem Bande gewähre, und würde es auch thun, selbst wenn der Schreiber mir nicht Bestätigungs-Material für meine im vorigen Jahre ausgesprochene Vermuthung zur Verfügung stellte: *Per se*, wie der Brief sagt, hat die New Yorker Shakespeare-Gesellschaft allerdings mit der *so called Baconian Theory* nichts zu thun, um so mehr aber wohl *per praesidem*, und Das war es, was ich meinte. Appleton Morgan, der Verfasser des Buches *The Shakespearian Myth* (siehe Jahrbuch XX, pg. 190—227, meinen Aufsatz: Die Baco-Gesellschaft) ist Vorsitzender der New Yorker Shakespeare-Gesellschaft, und wenn man voraussetzen darf, daß die geistige Richtung einer wissenschaftlichen Gesellschaft sich mit der ihres Präsidenten identifiziere, so wird der Schluß kein unrichtiger sein, daß eine Gesellschaft, deren Präsident Appleton Morgan ist, „*in majorem Baconis gloriam*" arbeite.

Sir: I find in the last Jahrbuch, issued under your authority, the following: „In New York hat sich eine Shakespeare-Gesellschaft gebildet, welche '*in majorem Baconis gloriam*' eifrig arbeitet."

If, as I am informed it does, this passage refers to the Shakespeare Society of New York, I can only say that it is matter of the greatest regret and surprise to me that a scholar so conservative and conscientious as yourself should feel at liberty to authorise a statement in a volume issued under the authority of your own reputation, and only annually — without the slightest attempt at first verifying it. Even had you shrunk from the labor of writing to this Society for information upon a subject concerning which you speak so glibly and finally, your fellow-countryman Dr. Elze — our esteemed honorary member — could have set you right. In England Mr J. O. Halliwell-Phillipps, who distinguishes us by accepting our honorary membership, could have advised you that this Society has nothing per se to do with the Baconian Theory (so called) of the Authorship of Shakespeare — and has never even discussed it. And had you seen fit, in your enumeration of publications for your current year, to have paused to include the first four volumes of this Society's Publications, you would have at once inferred the ignorance and injustice of the passage above quoted.

It is not for us to suggest that the accuracy and value of the Jahrbuch would be largely increased by a more careful verification of its statements before going to press, especially since you will yourself perceive the necessity — to the efficiency of the Jahrbuch — of the earliest possible correction in the premises you are able to make.

I am, Sir, with great respect,
your most obedient servant,
Appleton Morgan,
President of the Shakespeare Society of New York.

In der Vorstandssitzung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vom 29. April 1886 begründete Freiherr von Vincke den von ihm gestellten Antrag auf Ergänzung des Vorstandes und regte die Frage an, wer den Schatzmeister der Gesellschaft zu wählen habe?

Man einigte sich dahin, daß auf Grund von § 4 der Satzungen der Bibliothekar, der Redakteur des Jahrbuchs und der Schatzmeister von dem Vorstande der Gesellschaft gewählt werden und diese Beamten zugleich dem Vorstande der Gesellschaft angehören sollen, dergestalt,

> daß der Vorstand sich zusammensetzt aus 11 oder nach Befinden wenigeren von der Generalversammlung zu wählenden Mitgliedern, und daß, falls für die vorstehenden Aemter geeignete Personen unter diesen nicht zu finden sein sollten, 3 besondere Mitglieder gewählt werden, unter welche letzteren die Aemter des Bibliothekars, des Redakteurs des Jahrbuchs und des Schatzmeisters vertheilt werden.

Es wurde beschlossen, diese Erläuterung der Gesellschafts-Satzungen im Bande XXII des Jahrbuches zu veröffentlichen.



